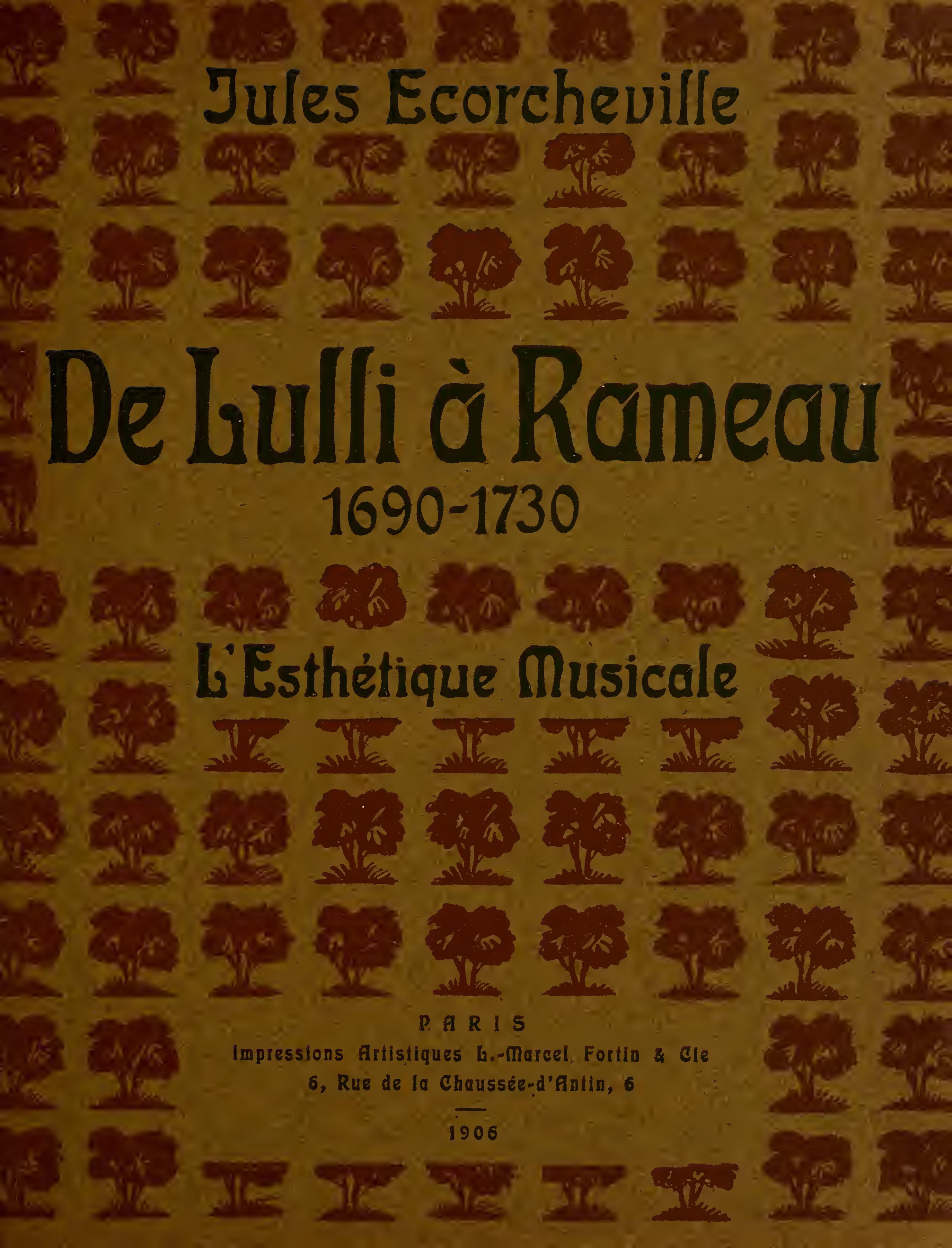

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878








Jules Ecorcheville
De Lulli à Rameau
1690-1730
L'Esthétique Musicale
PARIS
Impressions Artistiques L.-Marcel Fortin & Cie
6, Rue de la Chaussée-d'Antin, 6
1906



De Lulli à Rameau
1690-1730

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

Il a été tiré de cet ouvrage 5 exemplaires sur papier japon,
numérotés à la presse.

A Monsieur Lemonnier

Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

Hommage respectueux

J. E.



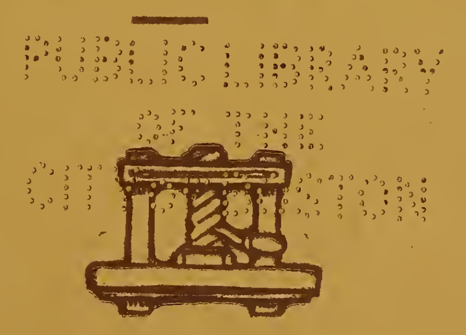
Jules Ecorcheville

De Lulli à Rameau

1690-1730

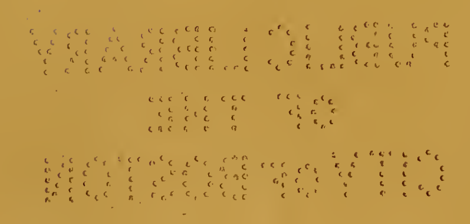
L'Esthétique Musicale

PRIX : CINQ FRANCS



PARIS
Impressions Artistiques L.-Marcel Fortin & Cie
6, Rue de la Chaussée-d'Antin, 6

1906



AVANT-PROPOS

De Lulli à Rameau.



Le 22 Mars 1687 mourait à Paris Jean-Baptiste de Lulli " surintendant de la musique de la chambre du Roy ". Le 1er Octobre 1732, Jean Rameau faisait représenter à la salle du Palais-Royal son premier opéra : " Hippolyte et Aricie ". Ce sont là dans l'histoire de l'art français deux dates importantes puisqu'elles correspondent à deux moments critiques de notre évolution musicale. La gloire de Lulli est intimement liée à celle du grand siècle. Dès 1650, nous trouvons le " Florentin " chez le roi, et depuis 1660 il préside officiellement aux destinées de notre musique. Sa tragédie lyrique complète l'œuvre artistique du règne. Elle correspond au théâtre de Molière et de Racine, aussi bien qu'à l'esthétique de Le Brun et de Mansard. Grâce à l'auteur de " Cadmus " et d' " Atys ", la mentalité française s'est trouvée sensiblement modifiée en ce dernier tiers du XVIIe siècle, et la mort même de cet homme de génie coïncide avec la fin de la période historique dont il avait soutenu la gloire. En 1687, Racine a quitté le théâtre depuis dix ans, Boileau a donné sa

mesure, la cour a changé, le prince vieilli porte ses regards vers la dévotion, et Mme de Maintenon entre dans son règne. L'école de 1660, jadis brillante et encouragée par la faveur du “ plus grand roi du monde ”, appartient désormais au passé.

Tout au contraire, Rameau et ses premiers opéras évoquent le souvenir d'un siècle qui débute. En 1730, Louis XV a vingt ans, Voltaire est encore le jeune auteur de la “ Henriade ”, Diderot et d'Alembert sortent du collège. Rameau, il est vrai, était au monde dès 1683, mais pendant plus de trente ans il avait erré, menant une vie laborieuse, dont l'obscurité n'est pas encore dissipée aujourd'hui, et rêvant aux mystères de l'acoustique. Rameau est inconnu à Paris jusqu'au moment où son “ Traité d'harmonie ” soulève les polémiques des Gazettes, c'est-à-dire jusqu'en 1725 environ. Encore cette renommée ne dépassera-t-elle point celle que devait attendre un théoricien de l'art sonore. L'opéra pouvait seul consacrer le génie et lui donner la notoriété. “ Hippolyte et Aricie ” marquent donc l'avènement de Rameau dans l'histoire de la musique. C'est de ce moment que date l'influence de ce grand homme, et cette glorieuse activité qu'il prolongera jusqu'en 1764.

Le demi-siècle qui sépare Lulli de Rameau fait ordinairement pauvre figure entre la splendeur du Roi-Soleil et la gloire des philosophes, entre les deux grands événements de notre histoire moderne : l'apogée de la monarchie, et la Révo-

lution Française. La tristesse de la fin du règne de Louis XIV, l'inconséquence et l'affolement de la Régence, l'attente rapidement déçue et l'absence d'orientation qui se remarquent à la majorité du jeune roi, tout cela ne retient guère l'attention de l'historien. C'est à peine si Montesquieu, dans ses débuts, Fontenelle et Marivaux ont échappé à l'oubli où dorment La Motte-Houdard, J.-B. Rousseau, Dancourt et tant d'autres écrivains de ce temps. Il semble cependant que l'on songe à revenir sur cette prévention. Aussi bien l'érudition et la critique se voient-elles forcées de diriger leurs efforts vers les siècles où quelques découvertes restent encore à faire. Dans le domaine de la musique, un nom de cette période a retrouvé son éclat: celui de François Couperin. On lui ajoutera sans doute ceux de Duval, de Rebel et d'Anet, fondateurs de notre école de violon, et celui de Lalande, successeur de Lulli à la cour, motettiste imposant. Et pourquoi ne rendrait-on pas la vie à des compositeurs dramatiques tels Campra, Desmarets ou Destouches, à des organistes comme Dandrieu et Clérambault, à des chansonniers comme Dubousset, à des symphonistes de salon comme Boismortier ou Corrette?

Mais quoiqu'on fasse, cette période n'en restera pas moins une période de transition. C'est là son caractère essentiel. La régence de Philippe d'Orléans forme véritablement un interrègne, qui subit l'impulsion du siècle précédent tout en

réagissant contre lui, et qui annonce très hardiment déjà le siècle suivant. Mille tendances contradictoires s'agitent en ce moment dans l'âme française et la partagent. En politique, c'est le système des conseils et la division des pouvoirs appliqués dans un esprit de complet absolutisme. C'est la fortune extravagante du Mississipi coïncidant avec la détresse financière de la France. En philosophie c'est la victoire des dévots, l'envahissement des abbés de toute robe, et l'absence à peu près totale du sentiment religieux. En littérature, c'est le lyrisme dont on croit avoir retrouvé l'ivresse au moment où triomphe l'esprit scientifique; c'est l'idée de progrès et la tradition se heurtant en des polémiques confuses et sans résultats. Partout des lois qu'on ne peut appliquer et une pratique qui désarme le législateur; partout des systèmes qui ne tiennent pas compte des faits et des réalités que la raison est en peine de légitimer. Partout le compromis, la demi-mesure, l'équivoque. Et ne sont-ce point là les traits distinctifs de l'art contemporain à la fois précis et vaporeux? Mascarades de Watteau, mythologies de Coypel, pièces de Couperin et concerts d'Anet, émotions fugitives transposées dans le domaine du rêve, et cependant si près de la vie, si terre à terre par instant, qui distinguera sous vos formes galantes la fiction de la réalité? Ce qui nous plaît en vous c'est l'accord fragile, l'union heureuse et pourtant factice d'une imagination qui n'a pas

assez de confiance en elle-même pour s'élever bien haut et d'un naturalisme trop timide pour se produire seul devant nous. Nulle époque n'a eu plus que celle-ci le sens du passager, n'a mieux saisi ce qu'il y a de suranné en toutes choses et dans l'actualité même. Hommes de transition, les contemporains de Pater et de Boismortier n'ont conçu la vie ni comme une marche enthousiaste et ascendante vers un idéal lointain, ni comme une régression pessimiste vers la décadence, mais comme un repos aimable au sein de l'éternel recommencement de l'Etre. De là ce charme impondérable qui les tient à égale distance de la résignation du sage et de l'emportement de la passion, dans une région intermédiaire où le désir et le regret, l'imagination et la raison se jouent sans violence et sans crainte. De là aussi - en musique surtout - un équilibre si souvent voisin de la monotonie, et comme un dégoût de l'effort qui arrête la vie et l'immobilise en des attitudes uniformes.

Il faut insister sur cette froideur qui se dégage de tant d'œuvres musicales à ce moment, et il convient de ne pas considérer cette époque à travers l'âme des poètes modernes qui s'en sont inspirés. Les “ Fêtes galantes ” de Verlaine et la musique de Fauré ajoutent à l'art français de 1715 une profondeur sentimentale et une perspective mystique dont Corrette et ses confrères n'ont guère senti l'attrait. L'historien doit au contraire tenir compte ici, et très impartialement, de l'exacte

mesure, de la limitation étroite, du sens froid qui accompagnent toujours alors les élans du lyrisme. La tyrannie de l'esprit géométrique est absolument manifeste sous la régence. Au milieu du désarroi des croyances et du conflit des goûts, il semble que la raison apparaisse à tous comme une puissance souveraine. Le raffinement de l'esprit joint au mépris de l'enthousiasme et des entraînements du cœur, favorisait un rationalisme sans scrupules. Et l'on peut se demander si l'effort des doctrinaires n'est pas alors plus complet et plus significatif que celui des artistes ? Certes, on lira toujours avec infiniment d'agrément une sonate de Couperin, plutôt qu'une dissertation de l'abbé Dubos ; et telle boiserie, tel dessus de porte en grisaille a conservé un charme que les " Réflexions sur la critique " n'ont sans doute jamais possédé. Mais il n'en est pas moins vrai que tous les ouvrages dogmatiques qui traitent alors du beau sous une forme spéculative éclairent d'une vive lumière l'état des âmes au début du XVIIIe siècle. Sans eux, et par la seule pratique des œuvres d'art, nous ne connaîtrions qu'un aspect de ces âmes, le plus timide, le moins sincère peut-être. Lorsque La Motte, Terrasson, Dacier, Dubos, le père André, Raguenet, Lecerf de la Vieuville, Pluche et cent autres s'efforcent de rattacher le phénomène artistique aux facultés intellectuelles et de le maintenir dans la dépendance de l'esprit, ils justifient par le raisonnement

une esthétique à laquelle tout leur siècle se conforme d'instinct. En cherchant à légitimer la perpétuelle ingérence de l'élément raisonnable dans la conscience de l'artiste, ils nous divulguent la cause et le secret de cette réserve craintive qui retient leurs œuvres d'art dès qu'elles veulent se dégager de la stricte imitation de la nature objective. Et si leur rationalisme aboutit de lui-même à une apologie du juste milieu, c'est parce qu'il appartient à une époque de transition et de perpétuel équivoque. La théorie et la pratique tombent ainsi d'accord et se commentent l'une l'autre.

Ce sont ces doctrines qu'il nous faudra examiner ici. Elles sont aujourd'hui bien oubliées; et pourtant certaines d'entre elles n'ont pas vieilli. On lira toujours avec fruit, sinon avec plaisir, l' " Ode sur la Fuite de soi-même ", la " Dissertation sur Homère ", la " Comparaison de la musique italienne et de la musique française ". Sans doute l'esprit géométrique qui sévit dans ces œuvres irrite parfois le lecteur, plus curieux de littérature que de systèmes, et il y a vraiment quelque chose de chimérique et d'outrancier dans cette critique de 1715. Mais ce parti-pris de logique a son mérite. On trouverait peu d'exemples d'une mentalité aussi confiante en sa propre infaillibilité, aussi tranquillement résolue à poursuivre la marche de ses idées tant que le raisonnement la soutient encore. La gloire de cette

esthétique est d'être exclusive, de ne se laisser séduire par aucune considération de pratique, de ne reconnaître qu'une autorité : celle de la raison raisonnante. Introduire de telles conceptions dans l'art des sons, et chercher à les appliquer rigoureusement, n'est-ce pas là une entreprise capable de tenter l'esprit subtil des contemporains de Terrasson ? Et l'avouerons-nous ? Cette outrance même a précisément décidé notre choix. Il nous a semblé qu'il y avait intérêt à évoquer et à discuter ici, dans une soutenance de doctorat, des théories qui se sont elles-mêmes présentées jadis comme de véritables thèses, avec l'appareil obligé d'une argumentation brillante. Aussi le caractère de cet ouvrage demeure-t-il avant tout dogmatique. On n'attendra de nous ni documentation biographique, ni chronologie, ni description ou analyses d'ouvrages. Nous faisons l'histoire des idées et non point des artistes, des doctrines spéculatives et non des œuvres pratiques. Nous rassemblons ces idées de toutes parts sans qu'il nous soit possible d'indiquer leur origine autrement que par des références bibliographiques. Allégée de toute préoccupation étrangère, l'étude de ces problèmes délicats suffit amplement à remplir son objet. Pour la première fois, notre culture classique et son idéal fondé sur l'imitation de la nature se trouvent en présence du phénomène musical et aux prises avec lui. Que va-t-il en résulter ? Quelle sera l'attitude de l'âme française en cette ren-

contre sentimentale ? Comment les poètes et les orateurs définiront-ils le rôle de la sonorité dans le langage ? Que diront les moralistes et les théologiens ? Que pensera la critique ? Sur quels principes appuiera-t-elle son jugement lorsqu'il s'agira d'un opéra ou d'une sonate ? Où s'arrêteront les droits de l'oreille qui sont ceux de la musique pure, et où commenceront-ils ? Que penser, en un mot d'une émotion à laquelle tout le monde est sensible et qui prend une place de plus en plus importante dans la vie publique ? Ce sont là de graves questions auxquelles nos ancêtres de 1715 ont répondu avec toute la netteté dont ils étaient capables, et avec une sincérité tout à fait méritoire.



I

LA CONCEPTION OBJECTIVE DU BEAU

L'Esthétique de 1715.



L'esthétique française de 1715 s'inspire des mêmes tendances que toute notre esthétique classique dont elle continue l'esprit. Nous retrouvons chez La Motte-Houdard, chez Pluche, chez l'abbé Dubos comme chez Boileau et chez La Harpe une conception de la beauté qui ne forme pas à proprement parler un système philosophique mais plutôt un état d'esprit général auquel chacun se soumet involontairement, et dans lequel on distinguerait aisément l'influence de Platon et celle d'Aristote. Le point de départ commun à toutes ces doctrines, le postulat fondamental qui les soutient et auquel il faut toujours les ramener, est une sorte de foi aveugle en la toute puissance de nos facultés rationnelles. Nous ne saurions discuter avec un contemporain du Régent si nous n'adoptions cette attitude rationaliste, si nous ne

nous soumettions par avance au dogme de l'infaillibilité de l'entendement. Il faut donc nous attendre à rencontrer dans l'examen de ces théories, et dès nos premiers pas, une partialité naïve en faveur de tous les états de l'âme auxquels notre raison participe, ainsi qu'une prévention absolue contre tous ceux qui lui échappent. Nous nommerons cette conception de l'art, " l'esthétique objective ". Objective en effet, et au sens philosophique du mot, est une doctrine comme celle-ci qui repousse " a priori " tout arbitraire, tout ce que l'âme n'est pas capable de démontrer par la logique de l'esprit ou par la force des déductions. Objective encore est cette préférence marquée pour le monde des objets et des représentations sensibles, dont la critique de cette époque ne se départ jamais. Nous le verrons bientôt, le public français de 1700 perd aisément contenance lorsqu'il ne se trouve plus en face de données formelles et que son imagination cesse d'être guidée par le secours du langage verbal. Son jugement hésite alors et devient hostile. Tout ce qui ne peint pas un objet aux yeux et à l'esprit, tout ce qui ne saurait se traduire par une image plastique, demeure en quelque sorte étranger à cette mentalité.

Appliqués par les doctrinaires du beau, ces préoccupations objectives ont inspiré une doctrine qu'il est facile de résumer brièvement et d'après laquelle l'art serait avant tout une simple " fiction ".

Il est évident en effet que la valeur objective d'une œuvre d'art est minime et secondaire, surtout lorsqu'il s'agit de musique. Le principe subjectif et arbitraire de l'art apparaît toujours en quelque façon ; et, supprimer le goût particulier, l'inspiration sentimentale, c'est faire disparaître le phénomène artistique lui-même. En soi, l'art n'est donc autre chose qu'une feinte aux yeux des objectivistes. Mais cette fiction devra se soumettre aux exigences du système ; c'est-à-dire qu'elle s'approchera de la " Nature " autant que possible, elle en sera si l'on veut la transposition aimable et utile, " l'imitation ". Remarquons aussitôt qu'il faut entendre par ce mot de nature, non pas tout l'ensemble des phénomènes passagers qui nous environnent, mais une nature choisie, immuable et typique, dont la raison se plait à deviner l'existence derrière la multiplicité des contingences. Cet accord nécessaire entre la fiction et la nature s'effectuera par le moyen d'un intermédiaire ingénieusement conçu qui sera la " vraisemblance ". Comme son nom l'indique, la vraisemblance participe à la fois de la vérité objective et du sentiment personnel ; elle identifie dans un même concept le réel et le feint. Elle sauve l'esthétique d'une dualité menaçante en réconciliant, ou plutôt en juxtaposant deux contraires : le moi et le non-moi, ce qui dépend de nous et ce qui n'en dépend pas. Fiction, imitation, vraisemblance ce sont les trois racines de la conception française du beau vers 1700. Elles supportent tout le poids du système

et suffisent à le maintenir dans un équilibre tout au moins apparent.

Inutile d'exposer avec plus de détails ces données essentielles d'une doctrine parfaitement connue. Le lecteur français est élevé dans la familiarité de l'imitation naturelle. On lui en inculque les principes à l'école et il en retrouve l'idéal jusque dans son art officiel. Par contre, il convient de préciser dans quelles limites s'est maintenue cette esthétique à l'époque où nous l'étudions et à quelles conséquences il lui a plu de s'arrêter. Prenons comme guide et comme exemple La Motte, l'académicien librettiste, l'oracle du bon goût, et sans doute avec Fontenelle l'esprit le plus pénétrant de ce siècle intellectuel. La Motte s'est non seulement exercé avec succès dans tous les genres littéraires, depuis le livret d'opéra jusqu'à la traduction, mais il a aussi cherché les lois de ces genres et de l'art lui-même, avec une persévérance et une sincérité admirables. “ On dit, écrit-il quelque part, que la poésie n'est qu'une imitation de la nature, mais cette définition vague n'éclaircit rien et il faut savoir quel sens on attache au mot nature et au mot imitation. Entend-on par nature tout ce qui existe, tous les objets, tous les caractères particuliers des hommes ? Si on l'entendait ainsi et que toute poésie fut bonne dès qu'elle imite un objet réel, on serait autorisé à peindre les objets les plus rebutants, les plus froids et les plus bizarres. Qui dira que ce serait là de la bonne poésie ? Il faut donc entendre

par ce mot de nature une nature choisie, c'est-à-dire des caractères dignes d'attention, et à des objets qui peuvent faire des impressions agréables. Je demande encore ce qu'on entend par ce mot d'imitation. Est-ce une ressemblance entière et scrupuleuse de l'objet qu'on peint? Si on l'entendait ainsi, on retomberait dans les inconvénients que j'ai déjà marqués. Il faut donc entendre par imitation, une imitation adroite, c'est-à-dire l'art de ne prendre des choses que ce qui est propre à produire l'effet qu'on se propose. Car, poursuit La Motte, " l'auteur ne saurait réussir qu'autant qu'il paraît porter les mêmes jugements que les autres hommes en portent, et nous ne goûterions pas un ouvrage s'il n'était conforme à ce jugement du naturel du cœur humain ". " Les lecteurs ont leur orgueil aussi bien que les auteurs; ils leur pardonnent tant qu'ils font à peu près aussi bien qu'ils pourraient faire eux-mêmes. Je veux bien admirer un auteur pourvu qu'il reste souvent dans ma sphère, mais s'il me réduit à l'admirer toujours je secouerai le joug, et pour me mettre à mon aise, j'irai jusqu'à penser qu'il vaut encore moins que moi, puisqu'il ne sait point être naturel " Et La Motte conclut : " ma mesure est ce qu'il me plait d'appeler naturel ". Le caractère fictif de tout art et sa vraisemblance obligée apparaît ici très nettement; et La Motte n'a pas craint d'insister sur ce point. L'art n'est à ses yeux qu'un voile léger qui dérobe un instant l'éclat de la vérité ; et dont le rôle ou plutôt l'excuse serait

Réflexions sur la Crit. p. 189

Disc. sur Hom. p. 90

Disc. s. l'églogue p. 309

“ de ne laisser apercevoir les objets que par réflexion, de feindre au profit du vrai et de son aveu même. ” Seule la forme relève de beauté et lui appartient en propre d'après cette doctrine. “ J'entends par poésie, dit notre auteur, les expressions audacieuses, les figures hyperboliques, et tout le langage reculé de l'usage ordinaire et particulier aux écrivains qui font profession d'idées rares ”. Aussi la mise en œuvre artistique est-elle d'autant moins indispensable que la matière est plus importante ou autrement dit “ la forme est d'autant moins insignifiante que le fond l'est davantage. ” Par exemple “ Racine a mis moins du sien dans Athalie que dans d'autres ouvrages où la matière l'a moins soutenu..... ” Tandis que “ Pindare a fait les derniers efforts pour donner à son sujet un relief emprunté. C'est ce qui a produit ces idées, ces tours, ces expressions extraordinaires qui auraient étouffé pour ainsi dire des objets véritablement grands..... ” Un des meilleurs secrets de l'art c'est “ de se défier assez de son esprit pour ne pas s'embarquer légèrement, ou compter vaincre le vice du fond par l'abondance des ornements, et de se croire toujours assez faible pour avoir besoin d'une matière heureuse et bien disposée, capable de plaire encore par elle-même quand on ne la remplirait que médiocrement ”. De quoi peut donc bien s'enorgueillir le poète, “ d'un art plus pénible qu'important, d'exprimer quelquefois avec grâce

Disc. I s. la Trag.

Terrasson. Dissert. p. 156

La Motte. Disc. 4 sur la Trag. p. 384

et avec force des choses communes que d'autres pensent et sentent sans en être vains! De quelque facilité à peindre des images, à rendre des sentiments! Tout cela bien apprécié n'est qu'une imagination heureuse, mais qui pour l'ordinaire nuit au jugement à mesure qu'elle est forte et dominante". "Si j'ai moi-même suivi les exemples des poètes lyriques, nous avoue La Motte, c'est par pure déférence au goût établi qui fait regarder ces saillies puériles comme un enthousiasme sublime. Madame Dacier peut-être ne me croira pas, mais j'ai souvent ri tout seul de cet orgueil lyrique dans le temps même que je m'y prêtais, et j'en demande pardon aux gens raisonnables."

Réf. s. la crit. p. 11

Id.

Ne croyons pas que ces conclusions soient personnelles à La Motte. L'auteur des "Réflexions sur la critique" est d'accord avec tout son siècle. Ici c'est par exemple Frain du Tremblay écrivant : "Un bel esprit de ces derniers temps disait que les vrais honnêtes gens ne font guère de différence entre le métier de poète et celui de brodeur; en effet, si on peut bien se passer de brodeurs sans que le public soit moins à son aise et moins heureux on pourrait tout aussi aisément se passer de poètes." Là, c'est le "Mercure", ordinairement si peu audacieux, qui avoue que "la gloire du philosophe paraît l'emporter en un sens sur celle du poète; car celui-ci a beau dire les plus profondes vérités, il n'est jamais censé parvenir jusqu'à la découverte qui est presque l'unique

p. 302

gloire de l'esprit humain. Il n'y parvient pas non plus; il ne voit la vérité que comme il la présente, sous le voile, dans le nuage. C'est par une espèce d'instinct et d'enthousiasme qu'il la saisit comme en passant." En un mot, un sentiment superficiel fait les poètes, un sentiment profond les détruit. Et chacun s'efforce de trouver une explication à ce goût singulier de fiction qui porte les hommes vers l'erreur et vers l'obscurité. "Certes, c'est un sujet d'étonnement assez grand, s'écrie le père Lamy, que les hommes prennent moins plaisir à considérer les choses que les images et que le vraisemblable leur plaise plus que la vérité... Personne cependant ne veut être trompé, et si l'on prend plaisir à voir les enchantements ce n'est pas l'erreur qui plaît mais l'adresse avec laquelle l'enchantement nous a trompé."

Art. poét. p. 82

L'art ne serait-il point un reste de barbarie? "Ne cherchons dans les fables que l'histoire des erreurs de l'esprit humain, dit Fontenelle." Les premiers poètes virent le goût du mensonge. Comme ils étaient les premiers philosophes, ils comprirent qu'ils tenteraient inutilement de changer les hommes et crurent que le seul parti à prendre c'était de tirer parti d'un mal nécessaire." Ou bien encore: "La trop grande facilité que l'on trouve à découvrir les choses affaiblit ordinairement les désirs. Les premiers philosophes ont cru qu'ils devaient envelopper la vérité sous des fables et des allégories ingénieuses, afin que la science fut recherchée avec plus de curiosité ou qu'en tenant les esprits appliqués elle y jetât des

Massieu. Dif. de la poésie.

racines plus profondes ". " Depuis le péché originel, l'homme est tout enfoncé dans les choses sensibles; c'est là son grand mal; il ne peut être longtemps attentif à ce qui est abstrait. Il faut donner un corps à toutes ces instructions qu'on veut insinuer dans son esprit. De là vient que sitôt après la chute du genre humain, la poésie et l'idolâtrie, toujours jointes ensemble, firent toute la religion des anciens ". Il faut donc se résigner; tant que le vrai aura besoin d'emprunter la figure du faux pour être agréablement reçu dans l'esprit, " on devra donner des leçons de raison et de sagesse sous le voile de la volupté et de la folie... Sans doute viendra-t-il un temps où l'on ne parlera que le langage exact et sévère de la raison. Mais ce temps est bien éloigné de nous car il faudrait que tous les hommes puissent entendre ce langage. Pourquoi ne serait-il pas permis d'en emprunter un autre pour parler à ceux qui n'entendent pas celui-là ?" La liste de ces témoignages pourrait indéfiniment s'étendre, tandis qu'il serait inutile de chercher à ce moment une défense véritablement efficace du poète et de son art. Tous ceux qui plaident en faveur de la beauté parmi les comtemporains de La Motte, la considèrent comme un mal nécessaire; ils lui cherchent une excuse dans la tradition, ils voudraient la justifier par quelqu'utilité tout au moins accessoire; mais ils ne s'avisent pas un seul instant qu'elle ait un rôle à jouer par elle-même et par sa propre vertu. Ils sont

Bonnet. Hist. de la danse, p. 260

Fontenelle. Disc. de l'Éloquence II

Voltaire. Pucelle Éd. de 1730, Préf.

à la fois trop pénétrés de l'esprit d'objectivisme pour mettre en doute la doctrine de l'imitation naturelle et trop perspicaces pour ne pas en découvrir les conséquences extrêmes. Avec des raisonnements comme ceux de Terrasson et de l'abbé Pluche, nous touchons au dernier terme de l'évolution de ce qu'on pourrait appeler "l'esthétique de l'entendement". On n'ira pas plus loin, et l'âge suivant, celui de Voltaire et de Rousseau, devra revenir en arrière ou s'orienter vers un idéal nouveau. Cette attitude intransigeante dont rien n'arrête la logique, cette volonté de parvenir à une solution définitive, caractérise les doctrinaires de 1715. Elle fait à nos yeux leur mérite parce qu'elle nous permet de constater d'après eux, et pour ainsi dire expérimentalement, à quelles conclusions nous entraîne fatalement l'acceptation de ces principes objectifs. Elle donne aussi à toute leur école une place à part dans l'histoire de notre esthétique, en la distinguant de l'école précédente. La querelle fameuse des "Anciens" et des "Modernes", premier acte d'hostilité entre le siècle de Louis le Grand et celui de l'Encyclopédie, n'est-elle pas née à ce moment même et de cette émancipation de l'esprit géométrique? Remarquons-le bien, entre Boileau ou Madame Dacier, et La Motte ou Perrault, les divergences ne proviennent aucunement des principes, mais des conclusions seules. Tous ces critiques partent exactement des mêmes postulats et cheminent dans la même voie. Mais les

Anciens s'arrêtent au moment où ils aperçoivent les dangers de leur entreprise, c'est-à-dire la condamnation de l'art lui même. Les modernes au contraire passent outre; ils prennent plaisir à pousser jusqu'au bout leurs idées. Et la lutte n'est précisément aussi âpre que parcequ'elle se livre entre gens de même parti et de mentalité très voisine. En réalité, la théorie des Anciens est uniquement fondée sur la tolérance; elle n'a d'autres arguments à opposer que l'habitude d'un certain goût et cette bienveillante prévention autorisée par l'usage. Il lui plaît d'admettre les " ornements égayés ", les procédés de fiction; tel est son bon plaisir; la tradition l'encourage et le public aussi. Mais pour prouver ce qu'elle avance il faudrait démontrer que le point de vue qu'elle a choisi vaut mieux que celui de ses adversaires. Or ces deux points de vue étant précisément les mêmes, le problème, mal posé, demeure insoluble, et se perd dans des argumentations confuses. Les Modernes ignorent ces réticences et ces embarras; ils suivent la raison sans entraver la marche de ses déductions. Lorsqu'entre la nature et la fiction ils remarquent l'essentielle contradiction que les anciens dissimulent derrière les préjugés traditionnels, ils n'hésitent pas à se prononcer, ils se déclarent en faveur de la science et de la vérité, contre l'inévitable mensonge de l'art. En un mot l'esthétique française s'aperçoit, vers 1700, qu'elle tourne le dos à l'art lui-même; elle en fait l'aveu et se

félicite de cette découverte. C'est là son originalité.

Mais pourquoi vouloir appliquer à l'étude du beau une conception et une méthode aussi embarrassantes ? Pourquoi persister ainsi dans un objectivisme où l'art n'arrive pas à trouver sa place ? L'imitation de la nature, avec sa fiction et sa vraisemblance complémentaire, offrait-elle donc l'intérêt d'une spéculation philosophique indiscutable, avait-elle de quoi séduire des esprits clairvoyants et logiques ? Nullement et bien au contraire. L'imitation telle que la définit La Motte, la nature comme il l'imagine, n'ont de réalité que dans l'esprit qui les conçoit. Ce n'est pas de “ la ” nature qu'il s'agit en ce moment, mais de “ notre ” nature. “ Ma mesure est ce qu'il me plait d'appeler naturel ” nous dit l'auteur d'Inès. Fort bien ! mais alors ce mot de nature n'a plus d'autorité. Tout le système si bien ordonné repose sur l'arbitraire du goût personnel. Car la réalité des données objectives, cette conformité entre un monde soi-disant extérieur et nos propres réactions psychologiques, n'est concevable et défendable que dans la mesure où nous croyons être strictement étrangers à la production de ces données elles-mêmes. Dès que nous intervenons pour en modifier la valeur, la combinaison ou la genèse, leur prétendue objectivité s'évanouit. Il ne reste plus que nous en face de nous-même. Imiter la nature de cette façon c'est suivre notre propre sentiment, c'est nous laisser guider par une volonté dont nous sommes les

arbitres, et chercher hors de nous ce dont nous portons déjà l'image dans notre âme. Une telle doctrine n'est qu'un trompe-l'œil, et ne se soutient que par le jeu des mots. Quelques termes différents, habilement choisis il est vrai, cachent ici une simple tautologie. Le succès de cette esthétique a donc une toute autre cause que sa valeur philosophique. C'est par son utilité toute pratique qu'elle exerça et exerce encore aujourd'hui un véritable attrait sur la critique d'art. Que désire en effet le doctrinaire de 1700, ou de 1660, et de tous les temps ? Donner à son jugement une objectivité indiscutable, à laquelle chacun soit obligé de se soumettre. Voilà pourquoi il invoque la nature et prescrit l'imitation. Mais ne croyons pas qu'il entende s'abandonner aveuglément à cette nature qu'il prend pour modèle. Le voudrait-il même qu'il ne le pourrait pas. Fut-il résigné au naturisme le plus exact, son attitude n'aura jamais le désintéressement de celle du savant, placé en face d'un phénomène scientifiquement constaté. L'esthéticien ne se soucie pas et ne doit pas se soucier de tout ce qui est, mais seulement de "ce qui est beau". Or le beau sera toujours pour lui, dans une certaine mesure, ce qui lui semble beau. L'objectivisme sincère se trouverait donc sur le terrain esthétique en fâcheuse posture, si la vraisemblance ne venait à son aide. Grâce à elle le critique redevient maître de son jugement et - ceci seul est l'important - sans que ce jugement semble perdre de son objectivité.

C'est alors qu'apparaît l'utilité de ce système à double entente. Ce qu'on nous donnait d'une main on nous le reprend d'une autre sans que nous y prenions garde. Nature et fiction, raison et sentiment, la réalité et l'art, ces termes qu'il s'agissait d'identifier, se trouvent tout à coup réunis dans une équation séduisante. Notre bonne foi est surprise. Dans ce concept de nature, paré de tous caractères de l'objectivité, le critique a fait entrer au préalable, et peut-être à son insu, ses préférences et ses goûts, ce qui lui permet d'être juge et partie sans en avoir l'air et de condamner à coup sûr. L'objectivité n'existe plus, mais c'est encore et toujours un prétexte qui nous en impose, une formule qui nous éblouit. Le but est donc atteint puisque le jugement demeure tout à la fois impressionniste et dogmatique. Les avantages d'une pareille méthode sont évidents. On ne saurait imaginer un moyen plus aisé de trancher toutes les discussions. S'agit-il par exemple (et cet exemple est choisi entre cent mille) de condamner les innovations d'"Hippolyte et Aricie", le journaliste de 1732 s'écriera aussitôt :

> "Si le difficile est le beau
> C'est un grand homme que Rameau ;
> Mais si le beau par aventure
> N'était que la simple nature :
> Quel petit homme que Rameau."

Et voilà Rameau hors de l'imitation, donc hors la loi esthétique.

Cette épigramme de quelques vers nous fait saisir le procédé, que nous retrouverons partout, dans la critique objective et nous explique le succès de l'imitation naturelle. Tous les polémistes du siècle, depuis les défenseurs de Lulli jusqu'à ceux de Gluck, useront de cette arme commode, de cette doctrine complaisante. Tous se réclameront d'une entité à laquelle chacun, bien entendu, donnera un sens différent. De là cette confusion, cet enchevêtrement, de là ces querelles esthétiques interminables et oiseuses, dont personne ne sort vainqueur, parceque les adversaires argumentent dans le vide, et se gardent toujours de définir les termes qu'ils emploient. Jamais il n'a été plus question de nature et de naturel qu'à cette époque où le factice et l'artificiel triomphent. L'école des Modernes, celle qui a produit le "Séthos" de Terrasson, les "Egloques" de Fontenelle, "l'Europe galante" de Campra, et toutes les bergeries mythologiques des cantatistes, marque un retour vers la préciosité, bien plutôt qu'un progrès vers la respectueuse imitation des réalités extérieures. Nous avons vu La Motte protester avec énergie contre le vérisme auquel le conduisait si naturellement ses propres doctrines. Lui aussi, comme jadis Boileau et Ronsard, entend "faire un art à sa mode", c'est-à-dire tirer parti de la nature sans se soumettre à elle, imposer son goût en l'extériorisant.

En se formulant comme nous venons de le voir, l'esthétique française cherchait avant tout un

terrain de résistance, un instrument de combat. Anciens et Modernes, tous s'efforcent de limiter étroitement l'idéal artistique afin d'être maîtres souverains dans ce domaine choisi par eux. Chacun cherche à rétrécir le champ où s'exercera la liberté du poète ou du musicien, parcequ'il espère échapper ainsi lui-même à la tyrannie d'un goût qui n'est pas le sien. Cette lutte est de tous les temps. L'art n'est si souvent pris à partie que parcequ'il se dérobe aux efforts de l'entendement. En musique surtout, le phénomène esthétique relève d'une force instinctive qui se manifeste aveuglément et qui n'appartient pas aux catégories de l'esprit proprement dit. C'est précisément cette spontanéité, cette inconscience que la pensée intellectuelle considère comme un danger, et cela au nom de la liberté même de la raison qui se sent menacée par une puissance occulte. Entre la pensée scientifique et le goût du mystère, entre le raisonnement clairvoyant et l'intuition obscure il y aura toujours un antagonisme irréductible. Fontenelle est peut-être le seul à cette époque qui ait entrevu la raison de cette humeur antiartistique de l'esprit géométrique. L'inspiration, dit-il quelque part "est comme indépendante de nous, et ses opérations semblent avoir été produites en nous, par quelque être supérieur qui nous a fait l'honneur de nous choisir pour ses instruments." Et il ajoute avec amertume "l'esprit ce n'est que nous; nous sentons trop que c'est nous qui agissons.... voilà la cause de la préférence que l'on

donne volontiers au talent sur l'esprit." "Eh quoi, s'écrie-t-il encore, ce qu'il y aura de plus estimable en nous ne sera-ce donc que ce qui dépendra le moins de nous, ce qui agira le plus sans nous-mêmes, ce qui aura le plus de conformité avec l'instinct des animaux?" Et il conclut : "les hommes augmentent leur malheur par leur impétuosité aveugle, qui les met absolument à la merci du hasard. Nous pouvons quelque chose pour notre bonheur, mais ce n'est que par nos façons de penser..... Réduire l'âme à la connaissance voilà le but du bonheur." Et c'est aussi le but de toute cette école critique, qui va se montrer plus absolue, plus exclusive que l'école précédente. Nous avons peine aujourd'hui à comprendre cette loi de continuité dans la négation de l'art qui unit l'esthétique de 1715 à celle de 1660, tout en les animant l'une contre l'autre. Il faut se persuader cependant qu'il était impossible aux modernes d'attaquer de front les anciens, et d'aller "au fond des choses"; ils ne pouvaient songer à opposer un goût révolutionnaire à une tradition glorieuse, et se révolter à la manière des romantiques du XIXe siècle. Bien plus habile et plus naturelle était la tactique qui acceptait la conception du règne précédent pour en déduire logiquement toutes les conséquences possibles, et surtout les plus absurdes. Aussi La Motte et ses partisans se gardent-ils bien de reprocher à Boileau d'avoir vu l'antiquité à travers son temps. Ils prennent au

Disc. de Réc. de l'évêque de Luçon.

Du Bonheur.

contraire et pour leur compte cette attitude un peu hautaine, ce désir de tout codifier d'après leur propre goût, cette méfiance du sentiment qui "phantastique", et cette assurance enfin qui se croit en possession de la vérité et de la perfection en toutes choses. Ainsi se forme, sans qu'il y ait réaction, et par la seule évolution des idées, un esprit nouveau qui va bientôt éliminer, condamner, ce qui faisait encore l'objet de l'admiration instinctive et la respectueuse tolérance des artistes du grand roi. Le critérium de 1660 apparaît timide, fait à la mesure de ceux qui l'avaient formulé, et sans objectivité. Il ne reste qu'à démontrer cette vérité pour échapper à la tutelle des Anciens et pour en arriver à l'esthétique éliminatoire des Modernes.

Les Anciens se méfiaient du sentiment artistique, les Modernes vont le mépriser ouvertement. Bossuet voyait "un grand creux dans les fictions de l'esprit humain", Terrasson définit le poète "un menteur de profession qui ne mérite pas d'être cru, même dans ce qu'il dit de vrai." Un choix éclairé dans l'imitation ne suffit plus, on exige une sélection absolument rigoureuse, une parfaite analogie avec les phénomènes de la nature. On se réclame de la Raison et de la Géométrie. Dans cette rivalité où chacun enchérit c'est le principe même de l'art qui est menacé. Mais personne ne semble s'en douter. Il s'agit d'opposer à l'intolérance de l'usage, une intolérance plus

absolue et mieux justifiée. “ Vous n’avez point le sens du beau”, écrira bien en vain la courageuse Madame Dacier. Les modernes répondraient volontiers qu’il leur importe peu, et ils suppriment d’un coup tous les conflits en supprimant leur objet même. Car à cette “beauté” toujours variable et toujours contestée, ils substituent la “ vérité ”, qui seule se prouve et s’impose.

La conception objective de l’art animera donc également toutes ces polémiques, elle convient aux différents partis; et nous n’en rencontrerons point d’autre au cours de cette étude. Sa continuelle présence soutiendra les argumentations les plus hostiles, et bien souvent compliquera les discussions en les rendant par avance inutiles. Elle nous guidera cependant, en nous rappelant toujours qu’à cette époque, nature signifie raison, c’est-à-dire : “état particulier à l’entendement qui juge.”



II

L'ESTHÉTIQUE et LA CRITIQUE MUSICALES



La période que nous étudions ici est celle qui vit se former en France l'esthétique musicale proprement dite. Les livres, les brochures, les périodiques commencent vers la fin du XVIIe siècle à se faire l'écho des conversations doctes ou enjouées que les concerts, l'opéra, les académies font naître à tout moment parmi les honnêtes gens. Et bientôt les enquêtes et les polémiques provoquées par le plaisir à la mode forceront l'intérêt des littérateurs. " Qu'est-ce, en un mot, que la musique? se demande le " Mercure ".

Simple effet d'un heureux hasard ?
Présent de la nature ou triomphe de l'art ?
Est-elle libre ou dépendante ?
Comment avec tant de douceur,
Toujours vive, toujours charmante,

Sait-elle triompher des cœurs ?
Quel est cet attrait sympathique
Ce son attendrissant, ce murmure flatteur ?
Ce doux je ne sais quoi qui réveille et qui pique,
Qui suit le trouble et la langueur,
Et qu'on sent mieux qu'on ne l'explique ?

Mercure, nov. 1728, p. 2504.

Comment la musique prend-elle place parmi les autres arts; comment s'accorde-t-elle avec la poétique reçue. Est-elle une illusion, un danger, un bienfait, un progrès ? Jusqu'à quel point devons-nous nous livrer à ses charmes ? Ces questions et mille autres semblables se pressent devant un public de plus en plus avide des joies musicales. A l'effort de Lulli, à l'intrusion de la nouvelle musique italienne, succède une littérature dogmatique et critique dont nous ne connaissons plus guère aujourd'hui que les démêlés de Lecerf contre Raguenet, et qui se trouve disséminée dans une infinité d'ouvrages parfaitement oubliés. La musique quitte les traités volumineux où elle avait pour ainsi dire rassemblé ses forces théoriques aux siècles précédents, par les soins des Cerone, des Salinas, des Kircher. Que pouvait-elle encore produire en ce genre après la gigantesque " Harmonie universelle " du Père Mersenne, cette " Somme " de l'art musical ? De même qu'elle abandonne l'ampleur des cathédrales pour émigrer vers l'opéra, vers le concert spirituel, de même elle déserte les in-folios, et envahit les gazettes. Du haut en bas du Parnasse

elle fait sentir sa présence. Il n'est peut-être pas un de ces petits ouvrages de circonstance et d'actualité, recueils, amusements, bibliothèques, almanachs, qui ne contienne une pensée, une anecdote, une dissertation, une poésie sur l'art dont chacun est épris. Les abbés et les pères, arbitres de la rhétorique, l'accueillent dans leurs traités; les beaux-esprits lui réservent une place dans leurs œuvres complètes; les "Anciens" et les "Modernes" cherchent à l'entraîner dans leurs luttes, et l'épisode final de cette guerre fameuse se livre autour de l'opéra. Qui s'attendrait à voir paraître la musique dans la traduction de Vitruve de Perrault, dans la "Dissertation sur Homère" de Terrasson, dans le "Manuel d'Epictète" de Dacier? Partout où il s'agit de littérature et d'art, partout où l'esprit curieux s'agite et s'inquiète, apparaît le phénomène musical, tel un fait nouveau qu'on ne peut plus ignorer, et dont le lecteur entend qu'on l'entretienne.

Toute cette éclosion est sans doute un peu hâtive, et plus capable de nous renseigner sur l'état des esprits, que vraiment susceptible d'éclairer l'obscurité des problèmes esthétiques. La faute n'en est-elle pas imputable au public pour qui ces ouvrages ont été conçus, et peut-être aussi à la nouveauté même des expériences musicales qu'on s'efforçait de commenter et de formuler. Le lecteur français de 1700 appréhende tout ce qui ne lui est pas familier; pour entraîner sa pensée loin des chemins qui lui sont habituels, il faut mille

précautions, mille mesures. La nouveauté le pique mais l'inquiète, la profondeur l'éloigne ; il ne redoute rien tant que l'effort, et il songe avant tout à se jouer à la surface de ce qu'on lui présente. Malgré ses allures dogmatiques il ne tient pas à poursuivre bien loin des recherches délicates entre toutes; et sa curiosité, assez rapidement épuisée, se contente aisément d'idées générales. D'ailleurs la somme des connaissances musicales qui alimentent cette curiosité n'est pas encore très considérable. N'oublions pas que, pour le gros des honnêtes gens, la musique sous la Régence se réduit en quelque sorte à l'opéra et à ses dérivés. La Musique instrumentale, malgré son rapide essor, malgré l'intérêt historique que nous lui portons actuellement, est encore au temps de Couperin une nouveauté qui n'a pas eu le loisir de s'imposer définitivement à l'attention publique. Nous allons voir bientôt combien ses droits à l'existence furent discutés, mis en question et par des doctrines éminemment françaises. L'insuffisance des artistes, et surtout des amateurs, les imperfections de l'exécution, empêchèrent assez longtemps la grande masse des auditeurs de se familiariser avec la musique pure. L'impatiente apostrophe de Fontenelle: "Sonate que me veux-tu?", caractérise on ne peut mieux cette indifférence des contemporains à l'égard des réalités auditives, lorsqu'elles se présentaient devant eux seules et sans le secours d'associations verbales ou

visuelles. La musique dramatique est au contraire dès 1715 une source de jouissances connue de tous les gens éclairés. Lorsqu'il est question de l'opéra chacun peut se reporter à ses souvenirs personnels. A Paris comme en province, l'art de Lulli a décidément pris place dans la culture générale; il jouit d'un prestige incontesté, et d'une faveur que tout le monde n'approuve pas, mais dont personne n'ignore la nature. Par sa gloire, par le spectacle de ses machines et l'influence presque journalière de ses représentations au Palais-Royal, la tragédie lyrique venait de révéler une puissance qu'on ne connaissait plus depuis longtemps à la musique profane; elle avait transformé un état d'âme le plus souvent fugitif et insignifiant en un sentiment vivace qui cherchait à prendre conscience de lui-même. Comment donc s'étonner de voir les doctrinaires de la musique appuyer sur elle et presque sur elle seule l'effort de leur argumentation? "Thésée", "Ysis" ou les "Fêtes Vénitiennes" ne sont-elles point des données expérimentales capables de remplacer ici l'autorité de Guy, d'Isidore ou de la Bible? Un air de Cadmus renversera nécessairement le crédit des anciennes définitions, si longtemps révérées "testante Boetio". Le dogme de l'école s'évanouit aux feux de la rampe et l'esthétique fondée sur l'émotion personnelle s'apprête à régner. Sans doute ce "beau feu" n'est pas sans danger. En donnant à un certain mode d'expression musicale une importance extrême et soudaine, l'opéra de

Lulli a confisqué à son profit l'attention et détourné l'esprit de ces vues d'ensemble que la sagesse antique avait embrassées, et que la renaissance avait respectées. Qu'est donc devenue chez les critiques de 1730 cette belle ordonnance des disciplines humaines, où la musique faisait figure à côté des arts et des sciences, "de quatuor mathemathicis una"? Où s'en est allée la musique des sphères, la "musica mundana", souvenir de Pythagore, et la théorie du rôle moral des sons, "l'éthos" de Platon et d'Aristote? L'esthétique de la Régence, si elle n'ignore pas ces lointaines préoccupations, leur préfère cependant la réalité de la pratique journalière. Pouvait-il en être autrement? La théorie du beau musical avait besoin d'être renouvelée. Il fallait une science jeune, indépendante des subtilités arithmétiques, mettant de côté ce bagage de doctrines que deux mille ans de translations avaient rendu méconnaissables et qui chargeaient si lourdement la pensée avide de vérité. Il importait surtout de localiser les recherches, de rassembler les documents, et selon une formule chère aux modernes, de "s'en tenir à ce qu'on sent", au risque même de ne sentir qu'assez confusément.

Telle qu'elle se présente à nous, avec ses préférences exclusives, ses tendances juvéniles, et l'imprécision de sa nouveauté, la doctrine générale du Beau musical, en ce début du XVIII[e] siècle, semble échapper aux limites d'une

définition précise. Toutefois une idée très nette domine ces opinions encore flottantes, et un principe tout au moins s'en dégage : la musique est une "imitation de la nature".

> "Et la musique doit, ainsi que la peinture,
> Retracer à nos sens le vrai de la nature."

De La Croix à Pluche, à travers Dubos et le père André, nous ne cessons d'apercevoir ce dogme essentiel, leit-motiv obligé de toutes les réflexions, de toutes les polémiques. La " musique qui ne peint rien, est semblable à ces discours enflés, où sans traiter aucun sujet l'orateur étale de grands mots." C'est là une opinion unanime, et dont nous pourrions multiplier les exemples à l'infini. L'imitation sera donc tout d'abord naturelle et raisonnable. Lorsque le père André analyse ses impressions musicales il découvre en lui " un maître de musique intérieur qui bat la mesure pour lui en marquer la justesse, qui lui en découvre le principe dans une lumière supérieure aux sens, et dans l'idée de l'ordre, la beauté de l'ordonnance, du dessein de la pièce ; dans l'idée des nombres sonores, la règle des proportions harmoniques dont ils sont les images essentielles. Il lit sa tablature écrite en notes éternelles et ineffaçables dans le grand livre de la raison." En outre, cette imitation musicale se justifie par l'existence un peu mystérieuse de certains rapports

Ducharger, p. 31.

Essai, p. 246-250.

sympathiques qui unissent l'âme humaine, la sensibilité de l'oreille, les passions et les corps. "Chaque mouvement du cœur a un ton pour s'exprimer", dit Cartaud. C'est ce ton qu'il s'agit de saisir " si l'on veut réveiller dans le cerveau l'image qui lui correspond. " Le musicien n'ayant reçu que par l'oreille les impressions d'où dépend son art, fait des images à sa manière. Les cris de joie, d'admiration, de crainte, de douleur, d'accablement ont frappé son cerveau. Le langage de l'innocence, de la haine, de l'indifférence, de la fureur, de la tristesse, de la langueur ont fléchi ses fibres; son âme, émue selon les lois de l'union qu'elle a avec le corps, fait prendre aux esprits, en conséquence de ses émotions, de nouveaux mouvements, et par le trémoussement qu'ils reçoivent dans les organes de la voix, ils y forment les différents tons de la musique. Le musicien n'a qu'à mettre dans ces tons les rapports que l'expérience lui a appris s'accorder avec l'oreille; après cela il ne manque jamais d'exciter dans les autres les émotions qu'il éprouve lui-même; il peint pour ainsi dire les passions et les fait naître des tons qu'il a mesurés. Voilà d'où dépend le charme de ces arts". En un mot, l'artiste reproduit, en musique, des données empruntées à la réalité, et, après les avoir éprouvées lui-même, les communique à l'auditeur. La musique serait donc à la fois un art d'imitation et d'expression. Reconnaissons dans cette doctrine les traits essentiels de l'objectivisme. Comment la

Duval.

Lettres curieuses, II, p. 271.

musique aurait-elle échappé à l'influence d'une conception qui s'imposait à tous les arts, à la philosophie, à la politique, et dont le règne dépassera le XVIIIe siècle? La plus jeune parmi les sciences du Beau, l'esthétique musicale héritait de doctrines qu'elle n'avait pas contribué à former et se conformait aux idées reçues. Il est donc naturel qu'elle dirige son attention d'abord et avant tout sur l'acte de reproduction par lequel l'âme humaine réfléchit pour ainsi dire comme un miroir fidèle les réalités objectives. A ses yeux le phénomène réflexe, (l'imitation) est essentiel, primordial, et le plus important de tous, en fait et en droit; il forme la raison d'être de l'activité psychologique. Ce que nous considérons aujourd'hui comme l'effort créateur (l'expression) ne vient, dans la doctrine de 1715, qu'en second lieu, et constitue moins une création proprement dite qu'une réapparition. Distinguer nettement ces deux états, les opposer l'un à l'autre, et maintenir entre eux l'équilibre, telle était la tâche que devait s'imposer l'esthétique objectiviste.

Programme particulièrement délicat à réaliser lorsqu'il s'agit de la musique. Car ici l'imitation de la nature est infiniment moins flagrante que partout ailleurs, à cause de la nature même de cette imitation. Directe et matérielle la reproduction des sons et des bruits extérieurs ne saurait expliquer qu'une partie, et une partie assez peu considérable de la musique. Malgré ses sympathies

pour l'art descriptif, l'école de la Régence fut forcée d'admettre l'imitation indirecte et morale, celle des sentiments et des passions. Mais cette concession compliquait étrangement le problème. Comment, en effet, distinguer le sentiment imité d'un sentiment qui naît spontanément. Peut-être, dira-t-on, l'imitation se borne-t-elle aux formes extérieures du sentiment, au seul langage des passions. Ce serait quitter une difficulté pour une autre, et substituer au problème de l'imitation en général le problème particulier de la conciliation du fonds et de la forme. Les contemporains de Lalande ont cherché le moyen de couper court à tous ces embarras et d'éviter ces subtilités, en identifiant les deux termes dont l'accord est précisément en question. Pour eux, "imiter" et "exprimer" sont à peu près synonymes. Le musicien imite et reproduit inconsciemment les sentiments d'autrui lorsqu'il manifeste les siens ; en se laissant aller à ses propres impulsions il reproduit la nature dont il possède en lui-même le modèle. Il n'y aurait en réalité ni copie ni modèle, mais une nature qui, agissant d'après une donnée toujours la même, doit produire des résultats toujours identiques. "Les expressions extérieures, écrira-t-on, supposent d'une part des images archétypes reçues par l'impression de tout ce qui frappe les organes des sens, et de l'autre une infinité de perceptions relatives à ces mêmes images". Par conséquent plus n'est besoin de l'artifice de la vraisemblance, imaginé

Lettres sur les arts, p. 59.

pour unir la nature et la fiction. Ici, grâce à la musique, le problème de l'esthétique revêt une forme particulière, que n'aurait pu lui donner ni l'esthétique littéraire, ni celle des arts plastiques. Les beaux arts, en effet, se trouvent placés en face d'un monde visible dont ils n'ont qu'à suivre les données; l'imitation n'offre pas pour eux de difficultés théoriques. La poésie et les lettres, d'autre part, posent le problème au dedans de nous-même; elles cherchent à concilier la raison et l'imagination, c'est-à-dire ce qui nous "semble" vrai avec ce qui nous "semble" feint. Aussi se contente-t-elle de ce concept composite de la vraisemblance. Mais il en va tout autrement en musique. Une sonate, une symphonie, nous entraînent aussi loin que possible des données objectives. Par conséquent, s'il a jamais existé un conflit entre l'âme subjective et le monde extérieur, entre l'effort d'extériorisation et le désir d'acquisition, entre l'expression et l'imitation, c'est ici que ce conflit doit apparaître dans toute son acuité. Plus n'est possible de s'arrêter à des artifices de mots ou de pensée; il faut une solution radicale. Or, le monisme nous offre cette solution, et lui seul peut-être est capable de faire cesser cette antinomie. Vieux rêve de l'harmonie universelle, il évoque et suppose une communauté de tous les êtres, une sorte d'accord préalable et d'éternelle identité entre le micro- et le macrocosme. C'est lui dont le musicien Collasse

cherchait à ce moment la réalisation pratique dans la transmutation des métaux. Et c'est lui que l'esthétique musicale de 1715 invoquait sans le comprendre, lorsqu'elle voulait se soustraire aux difficultés d'un dualisme irritant.

Ne croyons pas cependant que l'abbé Dubos et ses confrères se soient avancés bien loin dans cette voie. Rien n'était plus antipathique à toutes leurs aspirations, plus opposé à leurs préférences et à leurs habitudes intellectuelles. Il faut que le phénomène musical ait eu impérieusement besoin de cette conception pour avoir contraint les français à en faire usage malgré eux. Encore n'ont-ils point pris l'entière responsabilité de pareilles spéculations. Saint Augustin, Pythagore, Cicéron, la science antique, l'érudition de la Renaissance leur paraissent à peine des garants assez sûrs de ces raisonnements transcendants, et, il faut bien le croire, l'autorité de la tradition a plus que tout autre chose protégé ces rêveries contre l'oubli et l'incompréhension d'une mentalité hostile. Ecoutons par exemple le langage résigné de Bonnet: "Les pères de l'Eglise et les profonds philosophes de l'antiquité prétendent que c'est sur les principes de cette musique naturelle que Dieu a créé l'univers et qu'il en a formé l'arrangement avec la première matière. C'est sur ce fondement qu'ils le qualifient quelquefois de grand musicien et d'architecte du monde... Ce sont à la vérité des faits miraculeux, auxquels néanmoins nous devons soumettre notre

jugement, par rapport aux effets de la voix et de la musique céleste, qui passe pour être émanée de l'idée de Dieu... Je n'entreprendrai pas d'en dire rien de définitif, cette matière sublime est au-dessus de ma connaissance; il faut s'en rapporter aux physiciens et aux sentiments de ceux qui cultivent ces hautes sciences, pour savoir ce qu'on doit en croire." Ou encore : " malgré toutes ces preuves, je n'ai traité de ces matières que par rapport à l'histoire générale de la musique, sachant bien que ces opinions... ne sont plus du goût du siècle qui est entièrement désabusé de toutes ces erreurs: mais il est bon de tout savoir."

Hist. de la danse, p. 193

p. 211

Cent fois et partout ce même thème d'une musique surnaturelle, se traîne lamentable, incompris, travesti au hasard d'une théologie bornée ou d'une téléologie enfantine. De là un arrière-plan philosophique nuageux et flou, décevant et insaisissable, commun aux œuvres dont nous parlons et qui leur donne je ne sais quel aspect de spéculations superflues, comme un parfum d'insincérité qui les a condamnées à l'oubli. Spectacle navrant si l'on songe aux forces fécondes, aux énergies efficaces que de telles idées pouvaient communiquer à la science musicale, si elles avaient été accueillies avec un enthousiasme compétent. Spectacle plaisant d'autre part lorsqu'on se représente l'objectivisme obligé, quoiqu'il en ait, de recourir à l'aide d'une conception qui lui est hostile. Partant avec assurance d'un principe essentiellement objectif, le

rationalisme aboutit insensiblement à "de vagues métaphysiques." N'est-ce point une ironie? Remarquons que le dogme de l'imitation de la nature eut pu suffire à fonder lui seul une doctrine du beau sonore; mais à cette condition cependant, de s'en tenir strictement à la musique "imitative". Pourquoi les contemporains de Boismortier ne l'ont-ils pas voulu ainsi? Pourquoi ont-ils évité cette solution très logique? Parceque leur imitation n'était pas sincère. Parcequ'ils ne souhaitaient rien moins que de se soumettre à la fatale impersonnalité du monde extérieur, parceque leurs intentions étaient doubles. D'un côté la réalité des données naturelles leur paraîssait indispensable; mais, d'autre part, ils entendaient conserver l'entière liberté de leur moi. La musique purement imitative les eût condamnés à copier mécaniquement ce qui leur venait du dehors; elle se fut opposée à la manifestation des sentiments individuels, elle s'éloignait des arts expressifs. L'esthétique la repousse donc et lui préfère le système de l'imitation sentimentale, qui sauvait les apparences objectives tout en facilitant la liberté des goûts.

Est-il besoin d'insister pour montrer combien l'esthétique musicale proprement dite, celle qui professe des doctrines philosophiques et générales, qui dogmatise "ex cathedra", est encore faiblement constituée avant 1730. Ces premiers essais, malgré leur nombre, échappent à la discussion par l'inertie même de leurs procédés. Quittons donc

ces hautes régions de l'absolu et descendons vers la critique, qui juge les choses de l'art en fonction de l'espace et du temps. Nous trouvons ici une littérature moins guindée, et plus à la mesure d'un siècle qui fut surtout utilitaire. La critique musicale, au début de la Régence, n'est pas localisée comme de nos jours, et les journaux de musique n'apparaîtront qu'après 1750. Elle se trouve éparse dans les nombreux ouvrages d'actualité qui circulent, imprimés ou manuscrits, officiellement ou sous le manteau, et parmi lesquels il est souvent difficile de l'aller découvrir. Les cinq cents volumes du "Mercure" (Galant et de France) parus au cours de ces années, constituent la source la plus accessible et le document critique le plus important dans l'état actuel de nos connaissances bibliographiques. Le "Mercure" est l'organe officiel des honnêtes gens; il résume assez fidèlement l'opinion de la cour et de la ville; il tient le milieu entre le "Journal des Savans" et les couplets des pamphlétaires; il se montre plus accueillant, plus impartial, plus anonyme pour ainsi dire que telle feuille dont la rédaction est unique, comme le "Spectateur français" ou le "Nouvelliste du Parnasse". Sa curiosité s'étend à plus d'objets parce que ses collaborateurs sont plus nombreux. Il est enfin plus mondain que les "Gazettes de Hollande" ou les "Mémoires des Trévoux", qui préfèrent à la critique d'art, l'érudition littéraire. Son titre même le désigne aux amateurs et aux artistes;

la musique étant un plaisir galant par excellence. N'a-t-elle point en effet sa place parmi ces nouveautés de la mode et du bel air, que certains affectent de traiter avec rigueur, mais que tous sont avides de connaître et dont le "Messager des dieux" colporte les nouvelles à travers la France. Bien avant la mort de Lulli, la musique a sa place dans le "Mercure". Tantôt suppléments notés, petits airs "à chanter et à boire", répertoires obligés de toutes les compagnies; tantôt avertissements qui annoncent les œuvres récentes, les décès des musiciens; ça et là enfin quelques anecdotes, quelques récits de province, que l'on sent écrits par l'intéressé ou ses amis. Toutes ces nouvelles sont honnêtes, bien tournées et exemptes de malice. Car Mercure est plutôt bénévole que méchant. Peut-être aussi n'est-il pas toujours très sûr de l'accueil réservé à ses efforts artistiques; et il s'applique ingénieusement à les rendre aimables. "En vous parlant de poésie dramatique, qui tiennent le premier rang parmi les plus grands ouvrages de la poésie, dit-il un jour, je vous en envoie un lyrique, c'est-à-dire un des plus petits". Ou bien : "Ne vous attendez pas, Madame, que j'aille faire ici une application à des matières bien relevées; il ne s'agit que de musique". Ou encore : "Quoique la musique ne soit pas si nécessaire que toutes les choses dont je viens de vous parler, elle ne laisse pas d'être utile, puisqu'elle peut servir à délasser les hommes fatigués d'un trop

Juillet 1706, p. 263.

Août 1726.

long travail et qu'elle n'est pas infructueuse à ceux qui réussissent dans cet art". Mercure sait éviter l'insistance fâcheuse. "Laissons ces demi-critiques qui ennuient quelquefois ceux qui les lisent, qui déplaisent à ceux sur qui elles sont faites, et qui embarrassent souvent ceux qui les font; et sauvons-nous à la faveur d'un mariage". On ne saurait être plus galant. Mais cette modestie n'est pas seulement oratoire, elle a ses motifs. La critique musicale ne connaît pas encore bien ses droits à cette époque. Par contre, elle n'ignore pas combien le public est peu disposé à subir ses arrêts; elle prévient le lecteur par sa courtoisie et va même jusqu'à s'humilier devant lui. "Je ne parlerai pas de la musique, écrit encore le "Mercure", parce qu'elle n'a pas un point de beauté comme beaucoup d'autres choses... Chacun juge de la beauté d'un ouvrage de musique selon que cet ouvrage est conforme à son goût. Ainsi quoi que je puisse dire de la musique de Mr. Collasse, ce que j'en dirais ne serait pas généralement reçu, et un particulier ne doit jamais donner son sentiment pour règle sur une chose dont on peut juger si différemment".

Octobre 1714, p. 257.

Novembre 1687, p. 268.

Ces scrupules de la critique sont-ils tout à fait justifiables? Pourquoi la musique aurait-elle le malheureux privilège d'être privée de critique dogmatique? Mercure ne nous l'apprend pas, mais il est aisé de voir d'où viennent ses appréhensions. Pour le lecteur de 1690 un dogme musical n'existe pas. Des formules vagues, des déclamations sans

consistance, des postulats capables d'inspirer la méfiance, voilà tout ce que les doctrinaires de la musique pouvaient offrir aux esprits avides de connaître et aux critiques en quête de principes. "Les effets de la musique sont agréables, dit le Journal des Savans, mais il est assez difficile de parler agréablement de la musique même. La théorie de cet art n'étant qu'un assemblage peu divertissant de remarques sur la nature du son et des tons et sur les rapports qu'ils peuvent avoir les uns avec les autres." Le phénomène musical a en effet pénétré très tard dans ces régions lumineuses où l'intelligence analyse la force élémentaire de notre moi. Aussi la musique est-elle dans notre civilisation occidentale le plus jeune de tous les arts constitués. Toutefois il faut reconnaître que les contemporains de Campra n'ont pas fait tout ce qui était en leur pouvoir pour contribuer à cette évolution du plaisir auditif vers le jugement motivé. Considérer "a priori" la musique comme un art soumis entièrement à l'arbitraire du goût, n'est-ce pas se priver du droit de le raisonner? N'est-ce pas dresser un obstacle sur la voie qui mène à la critique? Eveiller la méfiance du sentiment à l'égard de l'esprit est un mauvais moyen de provoquer l'entente de ces facultés. C'est rendre le jugement impossible. "Tout ce qu'on découvre dans la critique, dira un contemporain, c'est que certaines gens n'aiment pas certaines gens. Donc... si tout homme a le droit de dire son sentiment sur un

1704, p. 657.

ouvrage que l'impression rend public, nul homme ne se croira avoir droit d'imprimer ses sentiments sur certains livres, à moins que l'ennui ou la vanité ne le lui persuade..." Une doctrine de ce genre conduit à l'impressionnisme et au journalisme des pamphlétaires. "A présent, gémit le "Mercure", les spectacles sont infestés de critiques profès qui voudraient que le parterre n'osât plus se réjouir sans leur permission, esprits qui ne respectent que leurs sentiments tenaces et tellement dévoués aux préjugés que si l'un n'entend pas chanter sa chère actrice, que l'on sait être pour lui d'un prix exorbitant, et si l'autre ne voit pas danser son entrée favorite, aussitôt ces petits inconstants tournent casaque à l'opéra. Que Momus leur fasse miséricorde!" "On peut comparer cette maudite engeance au médecin de Pourceaugnac à qui il faut un malade. La plupart de ces messieurs montrent à chanter. En faut-il davantage pour donner le ton à la critique. Les écoliers et les écolières décident sur foi de leur maître, et toutes ces décisions réunies discréditent pour quelque temps les meilleurs ouvrages. Mais, me dira-t-on, est-ce assez de dire du mal d'un opéra pour être cru? n'en faut-il pas détailler les défauts et les prouver? Je réponds à cela qu'il n'en est pas tout à fait de la musique comme de la poésie, les musiciens n'ont d'ordinaire que la musique en partage, ils ne se piquent guère d'un raisonnement exact et suivi; et, comme il est établi qu'ils n'ont pas ce don d'éloquence

Villiers. — Réflexions sur les défauts d'autrui, II.

Octobre 1718, p. 102.

persuasive dont les poètes sont plus à portée d'être partagés, on n'exige pas d'eux qu'ils appuient ce qu'ils avancent, et on aime mieux les en croire sur leur parole que d'essuyer de leur part des preuves mal arrangées et peu concluantes. De sorte qu'il suffit à un musicien de dire qu'un opéra ne lui plaît pas, pour empêcher trente personnes, à qui il a fait plaisir, de faire un aveu. Cependant, comme il faut du moins quelques raisons vagues pour appuyer la médisance, on saisit un faux air de ressemblance pour répandre dans le monde que tout est pillé... Si l'acteur ou l'actrice sont enrhumés, on dit que le récit est froid, et quoique le bon l'emporte sur le mauvais, on s'attache à ce dernier sans tenir compte du premier." Mercure n'est pas le seul à se lamenter ainsi. "Le public, dit La Porte, arrive dans nos salles de spectacle dûment prévenu pour ou contre la pièce; avant le lever de la toile, les émissaires louent ou déchirent. Vous voyez des gens qui se cantonnent, qui se parlent assez bas pour piquer la curiosité de ceux qui les environnent, et assez haut pour qu'on ne perde pas un mot de ce qu'ils ont à dire; la pièce commence, le public écoute, a du plaisir ou de l'ennui, applaudit ou blâme, revient les jours suivants ou reste paisiblement chez lui. Il se fait cependant une espèce de fermentation dans le monde. Les soupers de Paris sont un tribunal respectable où l'affaire est portée et discutée. Les femmes aimables qui protègent l'auteur, qui ont

Décembre 1714, p. 230.

bâillé involontairement dans leurs loges pendant que leurs valets de chambre applaudissaient dans le parterre, prononcent tout haut que l'ouvrage est " admirable ". Les petits-maîtres, les beaux esprits d'un parti contraire, qui sont arrivés trop tard pour entendre la pièce et qui ne la connaîtront pas mieux quand ils l'auront écoutée, prennent la contre-partie et maintiennent la pièce, les acteurs et l'auteur, du dernier détestable... Il y a d'ailleurs dans tous les théâtres des gens adroits qui savent se retourner; ils ressemblent à ces praticiens habiles qui arrêtent les juges par un tour de chicane imprévue, au moment même qu'ils sont prêts à se déclarer ". Ne nous étonnons donc pas d'entendre le Mercure déclarer un jour : " Je m'étendrais davantage sur les pièces nouvelles si je ne craignais de soulever contre moi le public et les auteurs... Il faut pourtant que j'en parle, puisque c'est un des articles qui font le plus de bruit dans le monde. Mais si les auteurs veulent m'en croire, qu'ils me donnent par écrit ce qu'il leur plaira que je dise de leurs ouvrages. S'ils sont équitables ils consulteront les suffrages du public pour se rendre justice; s'ils ne le sont pas, je ne ferai pas un ridicule usage des mémoires qu'ils m'enverront."

Observations 4, p. 133.

Octobre 1714, p. 257.

S'en rapporter à l'opinion générale, ce sera donc la conclusion du critique auquel répugne les polémiques de parti pris. "Comme on ne doit pas juger ordinairement du bon ou du mauvais succès d'un opéra sur une première représentation, il faut

attendre que le public en décide. Son jugement réuni est toujours plus certain que celui d'un auteur périodique, qui ne doit jamais hasarder le sien qu'avec beaucoup de modération et après un examen très difficile." Tel est l'esprit qui rédigera sous la direction de l'abbé Buchet les comptes-rendus de la vie musicale, qui aimera les excellentes intentions d'Antoine de la Roque, et, peu à peu, fera souhaiter "qu'il parut souvent des dissertations exactes qui dévelopassent l'art, les beautés et les défauts d'une pièce, qu'un spectateur ne peut pas toujours saisir dans la représentation." Esprit à la fois conciliant, prudent, politique et pratique, aimable et disert, dont les tendances se trouvent en parfait accord avec les goûts du lecteur de 1720. Mercure ne fait que suivre et reproduire la mentalité de ces "honnêtes gens, conduits par la nature à laquelle ils s'abandonnent, s'entreprêtant chacun ses lumières, se redressant l'un contre l'autre, et prononçant selon un sentiment commun et libre." Il a compris qu'en musique, comme en toutes choses, le jugement qui trouve crédit et attention dans un siècle, est ce "jugement de comparaison" dont La Bruyère avait déjà reconnu l'omnipotence. Sorte de moyen-terme entre le goût individuel et le raisonnement dogmatique, fondé sur l'usage établi, propagé par l'habitude et les convenances, le goût de comparaison appartient à tous sans que personne l'ait en propre. Il résulte de l'assentiment général, qui lui prête la force d'une

Juin 1718.

Juin 1721.

Lecerf, II, 3, p. 290.

loi; mais il a son origine dans le sentiment individuel. Il dépend de ceux qui ont contribué à le former, et il s'impose à tous les autres. Que pourrait-on souhaiter de plus parfait? Le goût de comparaison rapide, instinctif, sans appel permet de tout rapporter à lui facilement, d'approuver ou de blâmer à coup sûr, lorsqu'il nous est devenu familier. "Madame, s'écrie plaisamment Lecerf, je vous trouverai un moyen de juger en abrégé; cela ne sera pas si sûr, cependant cela sera d'ordinaire juste et plus commode. Vous ne voulez pas vous donner la peine de faire un jugement de raisonnement, faites un jugement de comparaison à la manière des courtisans. Il faut avoir bien dans la tête quelques morceaux de musique de chaque caractère, bons et mauvais, mais bons et mauvais d'un consentement unanime; en connaître toutes les beautés et tous les défauts, et comparer à ces modèles ce que vous entendrez... C'est une facilité flatteuse pour la paresse et une honnête ressource pour l'ignorance." Ne l'oublions pas, c'est d'après cette recette que furent jugés Couperin et Leroux, Campra, Lalande et Boismortier; c'est d'après ce principe que "tout ce qui s'écartait de Lulli fut condamné." Le jugement de comparaison a pesé plus lourdement qu'on ne pourrait le croire sur le destin de la musique française. Il a fait triompher la théorie d'après laquelle la musique "n'a d'autre obligation ni d'autres droits que d'entrer dans le goût du public." Il a remis l'artiste sans défense

Comparaison II, p. 311.

La Bruyère.

Pluche, p. 140.

entre les mains du spectateur, livré l'art à la discrétion et à la merci du public. Il a proclamé que "la grande industrie des artistes est d'embellir ce que le public chérit, et non de contraindre le public à admirer ce qu'il ne sent pas." Il a posé ce principe, que, dans la musique, "le consommateur" devait faire la loi au producteur.

Pluche, p. 141.

Sur cette doctrine de comparaison et d'assentiment général, était-il possible d'édifier un dogme musical puissant et fort? Certains l'ont pensé. "N'est-il pas sensible, lisons-nous dans le "Spectacle de la Nature", que ce qui emporte la généralité des suffrages est une beauté plus franche que ce qui n'est senti que de Platon ou de quelques autres accrédités. Ce qui ne plaît qu'à un certain nombre de particuliers peut devoir son attrait à des préventions passagères, à un goût de cabale et d'habitude. Rien au contraire n'est si peu suspect que ce qui contente la multitude des esprits... Quand une chose plaît à quelques savants, peut-être n'est-ce pas sans un juste fondement d'estime. Mais ce n'est point là, à beaucoup près, la sûre marque du bon et du beau. Les savants, par un effet des bornes de l'esprit humain ou faute d'un avis éclairé, sont sujets à se frapper de certaines idées, à y revenir avec complaisance, à tourner toute leur capacité de ce côté-là, et à épouser avec feu un système, un goût de musique, un genre de déclamation. Alors le mal augmente à proportion de leur crédit, du nombre de leurs partisants. Les

idées dont ils s'échauffent étant devenues la règle de leurs jugements, ils louent ou ils blâment, selon qu'on se rapproche de ce qui leur est propre : d'où il est souvent arrivé que leurs louanges ou leurs blâmes se sont également trouvées sans conséquence. Il n'en est pas de même de ce qui, en enchantant les connaisseurs, se fait sentir tout ensemble à la multitude. Voilà le beau, le vrai, le durable... Je voudrais savoir pourquoi, de toutes les paroles que nos musiciens modernes habillent en falbalas, ou qu'ils découpent en ziczagues et en prétentailles il n'y en a aucunes qui descendent jusqu'à nous, et qui fassent fortune dans la bourgeoisie. Il n'y a pas encore longtemps que les airs qui avaient plu à la cour prenaient faveur parmi le peuple même. Chacun chantait parcequ'il était permis, pour chanter, d'employer la voix humaine. Aujourd'hui nous nous taisons parcequ'on ne veut plus entendre que les roulades du serin et les soupirs du rossignol... Nous autres qui fesons la multitude, nous sommes peu touchés de ces agréments si apprêtés." Moins brutal et plus complexe se montre Lecerf de la Vieuville ; l'opinion publique, d'après lui, se divise en trois classes : celle du peuple, celle des connaisseurs et celle des savants. Par peuple, il faut entendre "notre peuple d'honnêtes gens", et non pas la populace. "En matière de musique nous devons établir deux genres de peuple en France : 1° Le dernier peuple, garçons de boutique, porteurs de chaises, servantes

Pluche, p. 123-127.

de cabaret et cuisinières, qui écoutent les chansons du Pont-Neuf et ne vont point à l'opéra. 2° Un peuple de qualité qui fréquente les spectacles, mais qui, n'y portant point de connaissance des règles, et n'ayant rien des vues du savant, est peuple certainement à cet égard. Nous pouvons nommer le premier genre de peuple, la populace, le second, le peuple simplement, et ç'a été celui-ci que j'ai d'ordinaire entendu en parlant du peuple, de la multitude de la France." Quant aux savants, ce sont "les maîtres de musique, des musiciens par état, entêtés des règles." Enfin, les connaisseurs "sont ceux qui ne sont ni tout à fait peuple, ni tout à fait savants, moitié l'un, moitié l'autre, tant soit peu moins savants que peuple, c'est-à-dire donnant tant soit peu moins aux règles qu'au sentiment naturel." La hiérarchie qui doit régner entre ces différents suffrages sera la suivante : " La vérité sortira du parterre, comme elle est sortie autrefois du milieu de la multitude athénienne... Après je prends les connaisseurs et je les mets sur la tête des savants, parceque je compose un connaisseur de l'assemblage raffiné de ce qu'ont de bon les savants et le peuple. Ainsi, sur ce qui regarde les pièces de concert, dans les pièces particulières, et qui n'ont pas été exposées au public, sur un détail de jugement et de comparaisons, dans lequel le peuple n'est point entré, nous ferons décider les connaisseurs et non les savants. Enfin, je place les savants les derniers, parceque

II, 3, p. 295.

id. p. 293.

id.

leur entêtement de science, les petitesses de leur attachement aux règles, les rendent sujets à des idées et des préventions fausses. Quant aux demi-savants, ils sont en musique ce qu'ils sont en quelque art, en quelque chose que ce soit, les plus méprisables, les plus insupportables de tous les hommes. Faisons plus de cas d'un bon bourgeois de la rue Saint-Denis que de ces apprentifs compositeurs, de ces chevaliers de l'accompagnement, à qui leurs peines et leur vanité ont renversé le peu de goût qu'ils ont eu,

De ces gens qui, suivis d'un thuorbe galeux,
Disent ma basse, et font les docteurs merveilleux." id., p. 298.

Par conséquent, c'est " au peuple à juger des ouvrages de musique. Cette opinion, contraire à l'envie qu'ont tous les auteurs de se tirer de la dépendance, serait contredite qu'elle ne laisserait pas d'être vraie. Puisque tous les arts ne s'adressent encore aujourd'hui qu'aux sens et au cœur, ne travaillent que pour eux, différents en cela des sciences qui travaillent pour l'esprit, il s'en suit qu'il appartient au peuple, qui a plus de sentiment que les savants, par les sens et par le cœur, d'être juge des Beaux-Arts." Placer le sentiment naturel d'un public naïf au-dessus de la science des esprits prévenus, telle semble donc être l'intention de ces deux champions de l'esthétique musicale française. Doctrine féconde en un certain

III, p. 195.

sens, et que Wagner revendiquera plus tard pour son drame lyrique, lorsqu'il écrira : "Les éducateurs du peuple se trompent fort, en s'imaginant que le peuple doit d'abord savoir ce qu'il veut, avant de vouloir quelque chose... Le vrai savoir n'est autre chose que la prise de possession par la pensée, de tout ce que nous offrent les données sensibles. Tant que la pensée n'a pas conscience de ce sentiment de dépendance à l'égard des réalités fournies par les sens, elle demeure arbitraire... Dès qu'elle perd ce contact, qu'elle veut s'abstraire, et chercher à construire l'avenir, ce n'est plus le savoir véritable qu'elle atteint et produit, mais le pressentiment vague, incertain (Wähnen), bien différent de l'ignorance naturelle... Donc, vous, les intellectuels, vous n'êtes pas créateurs, c'est le peuple qui crée, poussé par la détresse et la nécessité ; toutes les grandes découvertes sont des actes populaires ; l'intellect n'a jamais fait que piller, exploiter et mutiler ce que le peuple avait inventé."

Kunstwerk der Zukunft, ch. 4.

Lecerf et Pluche ont pressenti les énergies productrices qui se cachent dans le sentiment "naturel". Leur peuple de "bourgeois" et "d'honnêtes gens" qui demeure également étranger aux préventions de la science et aux préjugés de l'ignorance, n'est-il pas sorti du même rêve qui faisait souhaiter aux romantiques la venue d'un public idéal dans une civilisation transformée par l'art ? Lecerf se rapproche tout à fait du XIXe siècle,

lorsqu'il distingue nettement entre la multitude de la Grèce et celle de la France, "le peuple étant toujours moins peuple dans les Républiques que dans les monarchies", c'est-à-dire moins éloigné de ce public impulsif, qui juge d'instinct. Encore un pas et la critique musicale eût aperçu la différence qui sépare l'art d'agrément de l'art sincère, et remarqué combien la détresse d'âme, qui pousse l'humanité vers l'expression sonore, diffère de la simple intention de se divertir; elle eut découvert l'opposition qui existera toujours entre le labeur du sentiment populaire qui enfante, et le loisir de l'esprit qui se joue. Peut-être alors eût-elle opté en faveur de cette attitude esthétique dans laquelle l'auditeur s'abandonne, obéissant à d'involontaires mouvements de son cœur et participe ingénument à l'œuvre d'art qui se réalise devant lui. Qui donc empêcha des tendances aussi hardies de se transformer en doctrines solides et les maintint dans la sphère d'un idéal "bourgeois", dépourvu de grandeur et de véritable élévation? Qui donc établit une distance si considérable entre la "Comparaison" et le "Kunstwerk der Zukunft?" Nous le devinons : c'est la conception objective, hostile à toute expansion de nos facultés intuitives. Si le "cœur" de Lecerf ou du "Mercure" est favorable au peuple qui apprécie spontanément, et se communique avec enthousiasme, leur intellect, leur faculté d'acquisivité et d'autorité donne la préférence à la loi et aux savants qui l'appliquent. L'objectivisme

id., p. 289.

consent bien à accorder un rôle à l'oreille et au cœur, mais il ne peut comprendre comment le sentiment profond et aveugle peut légitimer "lui seul" le phénomène esthétique, précisément et uniquement "parcequ'il" est aveugle et spontané. Il faut que la conscience éclairée intervienne ici en quelque manière, qu'elle atténue cette spontanéité par la réflexion, et qu'elle fasse disparaître cette obscurité subjective en y portant une lumière qui la détruit. Lecerf nous montre plus d'une fois le spectacle de la lutte inféconde entre ces deux tendances adverses. Tantôt il proclame le public "en droit de donner des décisions certaines", et de reviser le jugement des particuliers. Tantôt il vante l'indépendance de l'appréciation personnelle : "Lorsque vous aurez formé votre sentiment sur la voix de la nature et sur vos principes, éclaircis par une comparaison sage, et que vous aurez pris la précaution d'entendre plusieurs fois la musique qui vous aura d'abord plu, si vous persistez à la goûter sur toutes vos règles, quand la France entière la sifflerait, quand vous la verriez hautement condamnée, ne cessez point de l'admirer." N'est-ce point nous mettre dans l'embarras ? Comment concilier ces deux critériums de l'œuvre d'art ? Ne peut-il arriver que ces appréciations soient absolument différentes ? "Le cas deviendrait alors embarrassant et la préférence douteuse." C'est Lecerf lui-même qui le reconnait. Avouons-donc qu'un dilemme se présente ici, auquel il est impossible

Id., p. 289.

Id., p. 297.

d'échapper. Si les règles existent par elles-mêmes et pour ainsi dire indépendamment de nous, le sentiment populaire devient inutile et le savant l'emportera toujours. Si, par contre, le peuple est juge souverain, le précepte n'a plus de force impérative. En fait, l'impression naïve peut se trouver d'accord avec la règle ; mais en droit leur concordance est tout à fait impossible à établir. Le subtil Grimarest écrivit sur ce sujet une page que les défenseurs du goût de comparaison ne durent pas lire sans humeur. "Le peuple des gens de spectacle s'écrie au milieu du parterre : Oh! le beau, Oh! le mauvais récitatif! Oh! les bonnes ou les mauvaises paroles! On dirait, à les entendre applaudir ou décrier avec assurance, qu'ils sentent et qu'ils connaissent comme d'habiles personnes. Eh mais, me dira quelqu'un, je ne suis pas affecté par les paroles ou par la musique; donc le poète ou le musicien n'a pas réussi! Quand vous m'aurez convaincu, vous qui décidez si fièrement, que vous avez un heureux discernement, pour rendre justice à un auteur, que vous avez le goût formé, l'organe assez bien disposé, pour distinguer de bonne d'avec de mauvaise musique, je passerai condamnation sur votre jugement. Mais je ne vois en vous qu'un homme abonné, assidu au spectacle, c'est là tout votre mérite. Votre goût est grossier, incertain, vous n'avez aucun principe paur juger sainement d'un ouvrage. Vous êtes un grand homme d'ailleurs, si vous voulez, mais renfermez-vous mo-

destement dans votre état, et craignez d'être approfondi... Que ce particulier ne s'imagine pas que pour savoir un peu de musique il soit en état de juger du chant, que parcequ'il n'a pas été affecté de l'expression, la note ne vaut rien. C'est à lui-même qu'il doit s'en prendre. Il ne sait pas qu'il a un esprit épais qui ne peut pénétrer le sens de l'expression; qu'il n'a pas de délicatesse de sentiment pour être touché par une passion adroitement ménagée, qu'il a l'organe trop grossier pour recevoir les tons d'une agréable mélodie, les accords d'une harmonie parfaite."

Traité du récit p. 194.

Le problème qu'avait posé et tel que l'avait posé la critique musicale de cette époque, ne comportait qu'une solution empirique. La pratique et les hasards de la culture générale pouvaient seuls concilier ces antinomies. Et, en effet, l'esthétique d'assentiment général s'explique fort bien à un moment où l'opéra de Lulli avait pour ainsi dire réduit à l'unité toutes les forces de la musique française. Lorsqu'on jetait, vers 1715, un regard sur la majestueuse symétrie du grand siècle, on pouvait croire que l'idéal commun à toute la nation était, en musique, réalisé par la tragédie du Florentin. Sur le Pont-Neuf et devant le roi, dans les salons et sur les places publiques, l'opéra rencontrait un accueil enthousiaste et une admiration unanime. Il semblait que la muse française eut enfin découvert les secrets de ce "beau naturel" dont chacun reconnaissait l'image. Mais un accord

si heureux pouvait-il durer? Dès la fin du siècle, la musique d'Italie, rivale dangereuse, vient troubler le goût public et porter atteinte au jugement de comparaison. Le livre même de Lecerf qui plaide en faveur du plus grand nombre fut une œuvre de polémique, et son apparition prouve manifestement que le "consensus" des opinions musicales n'était pas si facile à établir. C'est tout au contraire à la vivacité des conflits que devait aboutir, dans une société guidée par l'objectivisme, la loi des majorités. Et il est heureux pour l'historien moderne qu'il en soit ainsi; ces démêlés où les doctrines se heurtent et se précisent, sont plus instructifs que les dissertations de sang-froid dont nous avons jusqu'ici dégagé l'esprit. "Il faut, écrit un contemporain, quelque chose qui anime les gens de lettres. Et si leurs querelles sont une espèce de mal, parce qu'elles sont une espèce d'incendie on peut en dire ce qu'Ovide disait de l'incendie excité par Phaéton :

"Incendia lumen
"Praebebant, aliquisque malo fuit usus in illo"



III

LA MUSIQUE ET LA MORALE



Vers la fin du mois de décembre 1693, des difficultés touchant la comédie s'étaient formées dans une paroisse de Paris ; on jugea à propos de consulter quelques docteurs de Sorbonne. Il s'agissait de décider ce que nous devons penser des acteurs, auteurs, public du théâtre, et si notre jugement doit être le même à l'égard des opéras. Cette consultation n'aurait peut-être pas fait grand bruit si l'année suivante le poète Boursault n'avait cru bon de publier en tête de ses œuvres dramatiques une " Lettre d'un théologien illustre ", qui contenait une longue apologie de l'art dramatique. Ce fut, alors un déchaînement outrancier, et comme un débordement d'indignation. Plus de dix ouvrages parurent coup sur coup, tous aussi violents. " Les prédicateurs témoignèrent ouvertement leur mépris; leur zèle fut secondé par les curés de Paris, et

Granet. Préf. de Lebrun, 1731.

douze d'entre eux portèrent leur plainte à l'official." Le père Caffaro qui avait imprudemment collaboré à la lettre fameuse, fut obligé de se rétracter publiquement; et l'on ne sait comment cet assaut se fut terminé si Boursault et ses partisans n'avaient gardé la plus prudente réserve. L'orage s'apaisa, faute de contradiction. Et quelle fut l'issue du combat? "Celle de tous les combats douteux dans lesquels chacun s'attribue la victoire. Les partisans du théâtre (si vous en exceptez un petit nombre) quoique couverts de blessures dangereuses, n'ont jamais voulu avouer leur défaite, parce qu'ils n'étaient pas chassés de leur camp. Les ennemis du théâtre, quoiqu'ils eussent pour eux l'avantage des armes, n'ayant pu néanmoins chasser leurs adversaires qui étaient soutenus par l'autorité publique, ont à peine osé se vanter de leur victoire." Il faut l'avouer, le moment était mal choisi pour une intervention comme celle de Boursault. Trente ans plus tôt, lorsque d'Aubignac et le prince de Conti avaient pris les armes l'un contre l'autre pour une querelle du même genre, la situation des esprits était toute autre. On n'avait pas encore oublié la bienveillance de Richelieu et l'arrêt de 1641. Le roi, jeune, épris de divertissements, allait imposer sa volonté en faveur de Floridor et déclarer que tout gentilhomme pouvait entrer à l'Académie de Musique sans déroger à sa Noblesse. Si le "Traité de la Comédie", en 1671 put paraître prématuré, les "Maximes" de Bos-

Anonyme I, p. 2.

Arrêt du 6 septembre 1668.

suet, en 1695, venaient au contraire tout à fait à propos. L'esprit chagrin du monarque qui vieillit, l'intransigeance de l'église triomphante, et jusqu'à certaines influences du rigide Port-Royal et de gallicanisme comprimant, tout préparait alors contre le théâtre un état général des esprits qui ne demandait qu'à se manifester bruyamment. Ni Madame Dacier, ni Terrasson en 1715, ni le Père Porée ou Riccoboni vers 1740, ne retrouveront un pareil succès d'hostilité. Rousseau lui-même et sa lettre à d'Alembert n'auront point les honneurs d'une telle unanimité. A quelle intention Boursault pouvait-il obéir en mettant ainsi le feu aux poudres? Avait-il songé que trois ans plus tard les adversaires qu'il avait si imprudemment provoqués obtiendraient le renvoi de la comédie italienne? N'avait-il pas considéré qu'il mettait le clergé en demeure de se décider par des écrits et par des actes, et que son intervention allait donner lieu à des ordonnances comme celle de l'évêque de Toulon du 5 mars 1702, à des mandements comme celui de Fléchier du 8 septembre 1708? La lettre du père Caffaro fut en effet pour l'église française l'occasion de prendre position très nettement dans cette délicate question de l'art dramatique, et de se prononcer à la fois sur le théâtre, sur l'opéra et sur la musique. Car "l'opéra est d'autant plus dangereux, qu'à la faveur de la musique, dont tous les tons sont recherchés et disposés exprès pour toucher, l'âme est bien plus susceptible de passion". Ainsi s'exprimait la

Sorbonne en 1693, et le drame lyrique est toujours présent dans ces polémiques. “Je ne prétends rien dire qu'on ne puisse appliquer à l'opéra”, écrit Pégurier ; tous les arguments invoqués valent contre lui “a fortiori”, puisqu'il est en quelque sorte un spectacle renforcé. Ses machines sont plus magnifiques que partout ailleurs, son action scénique plus violente, et sa déclamation est devenue musique. Il met en œuvre toutes les pompes de l'art expressif. C'est chez lui que “tous les sens se trouvent enchantés par des décorations surprenantes, le mélange harmonieux des instruments et des voix, et que l'on attaque le cœur par tous les endroits où il est d'ordinaire le plus ouvert.” Dans ce procès de l'art dramatique, l'opéra était un des accusés les plus redoutables et l'on ne conçoit pas comment on eût pu le laisser hors de la cause. Mais il y a plus, et tout porte à croire que la tragédie de Lulli a fortement contribué elle-même à faire naître ces sentiments hostiles qui ont explosé vers la fin du siècle sous la forme d'une indignation religieuse. L'aveu des ennemis de Boursault nous le prouve. Un argument souvent invoqué par eux contre la bienveillance présumée des scholastiques est que l'art dramatique, au temps où parlaient ces théologiens, ne tirait pas à conséquence parce qu'il menait une existence infime et obscure. La comédie, écrivent-ils, était alors permise par les Pères, parce qu'elle n'attirait pas les regards et qu'elle était impuissante. Mais

Réfut., p. 118.

Gerbais, p. 56.

“ maintenant que les hommes ont appris ces soupirs entrecoupés, ces airs languissants avec lesquels ils expriment la passion ”, une attitude bénévole n'est plus tolérable. On n'avait pas vu le mal; il se cachait encore. Aujourd'hui il se révèle dans tout son excès, et l'opéra nous montre ce dont le théâtre était capable. Le succès de Lulli a comblé la mesure.

Lagrange, p. 45.

Il est vrai qu'en 1695 ce succès se ralentit un peu, avec Théobalde ou Marais. Mais l'opéra attend Campra et Destouche qui vont presque faire oublier les regrets causés par la mort du Florentin. Il est encore vrai que nos théologiens se font parfois un scrupule d'user du témoignage de l'opéra. C'est qu'ils sont ici plus dépaysés qu'en toute autre région de l'art dramatique. Presque tous les ouvrages dont nous allons avoir à parler en ce chapitre ont pour auteurs des hommes n'étant jamais allé au spectacle, et qui s'en vantent. La lecture a pu leur donner connaissance des pièces littéraires, mais le drame chanté leur demeure très peu familier. Le tribunal de la pénitence, dont quelques-uns ont prétendu se servir, ne suffit pas à éclairer leur religion sur ce point, et cette incompétence fait naître chez eux une certaine appréhension. Le juge ecclésiastique considère volontiers la musique comme une circonstance aggravante, qu'il n'y a pas lieu de discuter. Peut-être n'avons-nous pas à regretter cette attitude. Si ces critiques avaient mieux et plus profondément ressenti les émotions

qu'ils condamnaient, seraient-ils restés aussi fermes pour définir et pour combattre ce qui leur semblait un danger ? Leur doctrine, si elle était fondée sur des données plus complètes, perdrait cette assurance dogmatique si précieuse pour nous, de même qu'elle aurait perdu aux yeux des contemporains cette autorité d'autant plus influente qu'elle était plus absolue.

La pratique du spectacle n'était pas nécessaire à ces esprits clairvoyants pour arriver, par delà l'opéra, jusqu'au phénomène musical. Après s'être efforcé de prouver que notre art dramatique était susceptible de réforme, l'Anonyme I ajoute : " On demande s'il en est de même de l'opéra, sorte de monstre qui mérite plutôt d'être admiré que d'être loué. Vous voudriez sans doute savoir mon sentiment sur ce nouveau genre de spectacle, et il en est peut-être qui me le demandent avec malignité. Mais avant de vous répondre, qui que vous soyez qui m'interrogez, je voudrais savoir ce que vous

p. 12.

pensez de la musique." C'est bien en effet vers la musique que devaient aboutir et converger tant d'efforts ; c'est " l'esprit de la musique " qui provoque ces disputes et qui plane derrière ces argumentations où l'intérêt sentimental est toujours en jeu.

Le problème de la comédie s'est présenté aux contemporains de Boursault sous un double aspect : la comédie est-elle bonne ou mauvaise par notre faute, ou bien l'est-elle en elle-même ?

La question de fait semblait favorable aux ennemis du théâtre; la question de droit plaisait davantage à ses apologistes. Le prince de Conti l'avait déjà remarqué : "le caractère du siècle est de prétendre allier ensemble la piété et l'esprit du monde; le moyen employé est de se former une certaine idée métaphysique de la comédie et de purger cette idée de toute sorte de péché; le moyen de s'en défendre est de considérer la comédie, non dans une spéculation chimérique, mais dans la pratique commune dont nous sommes témoins." Sur ce terrain de la pratique les adversaires du théâtre ont beau jeu. "Je vois, dit Leluel, une académie de musique où l'on fait de l'orgueil et de la confiance en soi la plus sublime des vertus, où l'on en fait une autre de la tendresse amoureuse. De misérables créatures y affectent la puissance et la majesté divines, elles veulent faire servir toute la nature à leurs passions; on n'y éveille que des idées profanes, on n'y travaille qu'à enchanter les âmes par les sens." "De quelle manière voit-on commencer la pluspart des opéras, sinon par l'invocation d'une divinité? On introduit une actrice qui, dans son air plein de respect pour la divinité qu'elle invoque, chante au milieu d'une symphonie parfaite en ses accords, des vers à sa louange; cette fausse divinité ne les entend pas, mais le vrai Dieu les entend. Dans le cours de la pièce on fait paraître le faux dieu... par exemple Mars... attiré par une musique qui sent d'abord extrêmement la guerre, mais qui dans la

Préface.

Rép., p. 19.

suite, changeant et allongeant ses tons, devient toute semblable à celle que l'on entend dans les églises cathédrales quand on lève la redoutable hostie." Et que penser, "d'une fille parée qui vient, en présence de trois ou quatre cents personnes, se soulager d'une passion furieuse", le tout "entrecoupé de musique, d'instruments, de danse, de voix, qui inviteront tout le monde à suivre l'amour, à s'abandonner à la tendresse, et à s'aimer jusqu'au tombeau." Comment prétendre encore que les raisons et les anathèmes des Pères de l'Église et des premiers âges sont caducs et inutiles? Malgré les siècles et les changements du temps, malgré de pieuses tentatives comme celles des mystères, ou d'honnêtes efforts comme ceux de Richelieu, le théâtre n'était-il pas toujours aussi bas? La sévérité des lois pouvait bien l'empêcher de retomber au rang des mimes antiques, mais son hypocrisie n'en était que plus pernicieuse. Ainsi raisonnaient les dévots.

La Grange, p. 71.

id., p. 68.

Et précisément l'Académie royale de Musique était peut-être le seul théâtre qu'il fut impossible de défendre alors du côté de la moralité extérieure. Sans parler de son organisation matérielle, qui appartient à l'histoire des faits, il faut reconnaître une incompatibilité absolue entre l'art de Lulli et la morale; et nous entendons ici non pas telle morale particulière, mais toute forme, même la plus large, de l'éthique humaine. Car il y avait dans l'opéra une tendance dominante et comme un principe d'inspiration inconciliable avec

tout altruisme sincère. Né d'un divertissement de courtisan, puis de roi, il n'avait jamais connu d'autre but qu'un hédonisme pompeux et sagement déguisé. Une seule force l'avait animé, le faisait vivre, et devait causer sa perte : la "Galanterie". Puissance singulière, indéfinissable et tyrannique, mélange de grâce insigne et de vanité, maladie d'un cœur qui cherche à dissimuler son extrême sécheresse sous des attitudes précieusement calculées, sous des recherches amoureusement tendres, la galanterie n'a-t-elle pas maintenu l'opéra dans le demi-jour faux et incertain des conventions banales ? N'a-t-elle point donné même à l'atroce réalité des intérêts sexuels, qui remplit l'art de cette époque, je ne sais quel parfum malsain et fade qui trouble l'âme sans la vivifier ? C'est la galanterie qui a multiplié dans l'opéra ces "lieux communs de morale lubrique" qui soulevaient le dégoût de Boileau. Sans elle il n'eût peut-être pas été si facile de "planter d'arbres stériles, un fond qui, de sa nature, aurait porté des fruits, de le changer en promenade agréable, et enfin le semer de fleurs empoisonnées et de plantes venimeuses." "Une mère de famille, raconte Pluche, se plaisait, au sortir d'un concert, à prononcer d'un ton ferme devant son mari :

Anon. I, p. 21.

> Hymen quand le sort t'outrage
> Ne t'en prend point à l'amour.

Une jeune demoiselle retenait en quatre vers

le précis de tout un opéra, et faisait l'abrégé de la doctrine de Quinault en redisant au gré d'un cercle de jeunesse :

Rendez-vous, jeunes cœurs, cédez à vos désirs.
Tout vous inspire un tendre badinage.
Ne préférez jamais la sagesse aux plaisirs
Il vaut bien mieux être heureux qu'être sage."

Pluche, p. 132.

Entre les mains de la galanterie l'énergie musicale devient dangereuse au spectateur victime de ses attraits.

"De tendres sentiments il sort la tête pleine,
Il cherche de l'amour la fatale fontaine,
Aveugle sur les maux qu'il va se préparer,
Il court avec Médor y boire et s'ennyvrer."

Sat. à Despréaux p. 91.

Comment ne pas s'indigner? "Votre destination, Messieurs les feseurs d'opéra est donc d'établir dans un état chrétien une école décriée par une musique efféminée? C'est donc à cet usage que le poète vous accorde des vers aisés, harmonieux et propres à être chantés? Voilà donc pourquoi la musique vous fournit des Orphées dont la voix et le gosier enchantent, et toutes sortes de concerts?" Comment ne pas se lasser? "Comment peut-on aujourd'hui se réjouir, écrit un acteur, d'une chose aussi souvent et depuis si longtemps rabattue que l'amour du théâtre?... Je suis surpris qu'il

Anon. I.

n'arrive pas au théâtre moderne ce qui arriva à celui d'Athènes, où les spectateurs, ennuyés d'entendre depuis longtemps des chansons dyonisiaines crièrent tous unanimement : "Plus de Bacchus, plus de Bacchus !" et que notre parterre ne se mette pas à crier : "Plus d'amour, plus d'amour !" En effet, n'est-il pas ridicule qu'en allant au théâtre on soit forcé d'entendre toujours des amants épancher leur cœur en fades expressions de tendresse, ou se plaindre de la cruauté de leurs maîtresses, ou se livrer aux transports de la jalousie, ou se lamenter et se désespérer ? Y a-t-il rien de plus ennuyeux que de voir toujours des rivaux de commande pour les traverser dans leurs passions, des valets et des suivantes pour les aider dans leurs extravagances ? Toujours la même chose. Et que ne l'on crie donc : "Plus d'amour, plus d'amour !" Il n'était pas possible d'imaginer contre le théâtre un argument plus fort que le spectacle même de cette galanterie de l'opéra. Aussi voyons-nous cet argument de fait, se préciser à mesure que le drame lyrique se développe. En 1666, d'Aubignac doute encore et parle en prophète : "Depuis quelques années, dit-il, notre théâtre se laisse retomber dans sa vieille corruption, et les comédies libertines ranimeront bientôt la justice de nos rois." En 1726, un défenseur de l'opéra, l'abbé de Saint-Pierre, n'osera plus se prononcer qu'avec hésitation : "A l'égard de l'opéra, je crois qu'il n'est pas impossible d'en faire peu à peu quelque chose

Riccoboni, p. 34.

Dissert., p. 245.

suffirait, d'après eux, de transformer les mœurs des auteurs, des acteurs et du public. Raisonnement qui n'est pas si puéril qu'il parait tout d'abord, mais dont les contemporains du Régent pouvaient à peine entrevoir la valeur. Depuis que le wagnérisme a transformé la situation de l'art dans notre civilisation, les droits et les devoirs des artistes et de la société y semblent réciproques. Il en était tout autrement en 1730. Une seule doctrine prévalait alors ; nous l'avons nommée la "doctrine du consommateur", d'après laquelle le public seul faisait loi. Or, le public ne cherchait que son agrément, par conséquent une réforme, comme celle de Sautour, devait demeurer tout à fait vaine. Infiniment plus adéquate à l'esprit du siècle était l'opinion de l'abbé de Saint-Pierre, lorsqu'il réclamait deux moyens pour venir à bout de l'immoralité de l'opéra. "Le premier c'est, dit-il, de faire servir la musique et la poésie, non à amollir les cœurs par la volupté, mais à les rendre vertueux par l'amour de la gloire; le second, c'est de faire en sorte que ce perfectionnement soit presqu'insensible." Transformer l'art en modifiant son but, cela convenait parfaitement à la conception objective; substituer un sentiment à un autre, une fin didactique ou pieuse à une fin sentimentale ou profane, cela s'accordait avec sa logique utilitaire. Saint-Pierre attendait ce résultat de la sévérité des lois, et d'une "Académie des Spectacles" dont la vigilance eut promptement amené l'opéra à célébrer l'héroïsme le plus pur.

Merc., Avril 1726, p. 715.

Trente ans avant lui l'abbé Boyer avait cherché le même résultat en insinuant sous des fictions poétiques des récits sacrés. Pour l'édification du parterre il avait écrit sa "Judith." Ses motifs sont connus et point n'est besoin de redire ici tout ce que l'on sait de l'art didactique, sinon qu'en substituant ouvertement la morale à la beauté, il rend l'une et l'autre également insupportable. Enfin parut sur ce champ de bataille l'abbé Terrasson, l'esprit géométrique personnifié, défenseur outrancier des idées modernes. A l'auteur du "Séthos" il n'est rien d'impossible. L'opéra n'est point mauvais à ses yeux, mais au contraire très propre à contribuer au bien des mœurs. Il faut en tirer parti : "Que pouvons-nous faire de mieux, nous autres critiques, nous qui trouvons un spectacle établi indépendamment de nos conseils, que l'on n'a pas demandés, que d'essayer de le rendre utile dans son espèce, qu'on ne changera pas pour nous?" C'est-à-dire qu'au lieu de modifier l'opéra ou de partir en guerre contre lui il est préférable de présenter sous une forme nouvelle le problème de sa moralité. Cette nouveauté — et c'en est une vraiment à l'époque — consiste, pour Terrasson, à faire choix d'un point de vue strictement "civil", nous dirions aujourd'hui laïque. "Lorsqu'un tel censeur (Boileau), c'est-à-dire un homme sans mission et sans crédit dans la religion, veut faire fonction de théologien et de prédicateur, et qu'il déclame contre les spectacles, maintenus par la vigilance du Prince et des

Add. à la Dissert., p. 51.

magistrats, dans l'observation la plus exacte de l'honnêteté civile, au lieu d'être un auteur moral comme il pense l'être, il n'est qu'un vain réformateur, parceque la seule morale qui convienne à un auteur de cette espèce, est celle qui va à l'avantage actuel et temporel de la société." "Je tiens que la sage politique doit cultiver dans les hommes les vertus morales et civiles dont ils sont plus généralement capables, que des vertus évangéliques; parceque les premières étant fondées sur de simples impressions de la nature, elles conviennent également à ceux-mêmes qui sont séparés de la religion. Si elles ne suffisent pas pour sanctifier des particuliers, elles suffisent pour maintenir dans les états une tranquillité et une félicité extérieure et temporelle, qui est le seul but de la politique. Je ne suis pas de ceux qui croient qu'il faut abandonner les hommes dès qu'on ne peut pas les conduire à la véritable piété. L'état même n'est pas chargé de rendre les hommes pieux, mais il est de l'intérêt public que les hommes ne soient pas barbares ni scélérats, comme l'histoire fait comprendre qu'ils l'étaient presque tous, dans le temps même où ils montraient le plus d'ardeur contre les infidèles, et sous le plus saint de nos rois." Que la critique laisse donc de côté la vertu chrétienne, qui ne la regarde point, et ne s'occupe que de cette morale qui convient au gros du monde". L'opéra sous ces regards profanes cesse d'être répréhensible. N'est-il pas très propre à "insinuer

Dissert., p. 254.

Id., p. 250.

les vertus douces et populaires qui sont d'un usage plus commun que les vertus héroïques?" L'opéra n'est-il pas "ordinairement plus utile aux princes que la tragédie, et ce qui est encore plus important, les persuadant mieux; car, la nature étant présentée dans un opéra avec tous les charmes qui peuvent l'accompagner, et chantée pour ainsi dire par la voix des sirènes, ne saurait être rebutée. Ces héros illustres, ces bergers qui vivent dans l'abondance et la tranquillité présentent l'image des temps heureux et agréables, et de la joie universelle dans laquelle un roi doit maintenir son peuple. Et, comme il faut supposer le penchant qu'auront au plaisir la plupart des princes, qui n'atteindraient pas au même degré de piété que celui qui gouverne aujourd'hui la France, les poètes qui travaillent aux spectacles peuvent se regarder en un certain sens comme les premiers, et peut-être les seuls maîtres de morale qu'auront les rois." "Quinault est le premier qui ait introduit dans le monde un grand nombre d'airs et d'autres morceaux de musique, où la vertu est recommandée, où les vrais héros sont loués. Avant l'opéra la musique française n'offrait que de petites invitations à aimer et à boire, ou d'autres fadaises semblables à celles d'Anacréon que Mr. Dacier a traduites si savamment. Ce n'est que depuis l'opéra qu'on a eu tant de récits, et tant de choses où la raison la plus parfaite et les sentiments les plus héroïques sont mis au jour." Il n'est guère possible de se montrer plus opti-

Id., p. 241.

Id., p. 262.

miste que l'abbé Terrasson, et Wagner n'a pas rêvé de plus heureuses destinées pour le drame lyrique. Malheureusement la réalité des faits proteste contre de si beaux enthousiasmes. Parler de raison, de vertu, d'héroïsme à propos de l'Académie royale de Musique et de ce qui se passait, vers 1715, à la salle du Palais-Royal, c'est montrer une bienveillance à toute épreuve, et prendre l'ombre pour la proie que l'on voudrait tenir. Quant à savoir si notre musique s'est vue retardée ou hâtée dans son évolution vers l'idéal par la tragédie de Lulli, c'est là une question qui ne se peut guère résoudre par la seule autorité de Terrasson. Toute la thèse, assez piquante pour un abbé, se trouve d'ailleurs singulièrement affaiblie par les raisons dont l'auteur a cru devoir l'appuyer. D'une part, en effet, Terrasson réprouve ces vues "intéressées de la part du prince" ordinairement invoquées pour défendre la tolérance du théâtre ; il veut une politique qui ne "cherche que l'avantage moral du particulier." Mais, d'autre part, il se plaît à répéter que cette morale moyenne n'est autre chose qu'un pis-aller, bon pour les faibles et les esprits privés du secours de la Religion ! Il se déclare entièrement de "l'avis des théologiens sur le peu de réalité ou de solidité de cette guérison temporelle ou de ces vertus humaines et civiles." C'est avouer que la morale civique et l'opéra, qui la propage, ne conviennent qu'à des mentalités inférieures et aux citoyens les moins estimables. Que pouvaient demander de

Add., p. 30.
Add., p. 33.

plus les ennemis du théâtre? Non, pour être ici conséquent et efficace, il fallait placer les deux éthiques sur un pied d'égalité ou renoncer à chercher dans cette voie la solution paradoxale du problème. La tentative de Terrasson mérite cependant intérêt par la nouveauté hardie des indications qu'elle révèle. Nous trouvons en elle les premiers symptômes, déjà très caractérisés, des tendances qui vont dominer tout le XVIII[e] siècle : l'utilitarisme larmoyant et ému, l'optimisme vertueusement chimérique, et ce désir de ramener tous les grands problèmes aux proportions d'une politique prudente et sensible. L'idéal de Terrasson ce sera la comédie familiale de Diderot, l'opéra bourgeois de Monsigny, la romance de La Borde, et peut-être l'héroïsme de "Fernand Cortès." Mais nous trouvons aussi dans la "Dissertation" un sentiment très profond et comme une divination de ce qu'il y a de plus intime et de plus effectif dans la puissance musicale. Il semble que l'abbé ait pressenti dans la musique une vertu de sympathie universelle et d'humanisation collective capable de contribuer au bonheur général en faisant régner dans la société une sorte d'harmonie populaire et moyenne. Lorsqu'à propos de l'opéra, il songe "à ces vues d'équité et de bonté qui ont presque toujours mieux réussi que les plus grandes idées et les plus profondes méditations", son paradoxe rejoint la définition wagnérienne de la musique (Musik ist Liebe), et son intuition le guide vers la véritable vertu de tout art

sonore, vers l'amour. Peut-être Raymond de Saint-Mard songera-t-il à l'abbé philosophe lorsqu'il écrira, vers 1730 : " Ce n'est pas la musique qui nous gâte ; nous serions meilleurs que nous ne sommes si nous étions bien sensibles à ses charmes ; par elle se nourrit et s'entretient la sensibilité, par elle nous devenons humains, compatissants, charitables ; peut-être (et c'est assurément ce dont on l'accuse) nous rend elle quelques fois un peu trop tendres !" Paroles audacieuses et prématurées, pressentiments subtils mais encore illusoires !

Pourquoi faut-il que de si généreux efforts soient demeurés vains, sinon parcequ'entre l'opéra et la morale il n'y avait pas d'accommodement possible sans mettre en question les principes fondamentaux de l'un ou de l'autre ou même de tous deux à la fois; autrement dit, la tragédie lyrique, attaquable en fait, n'était défendable qu'en droit. Les amis de la musique le savaient bien, et c'est sur la nature du spectacle, considéré en lui-même, qu'ils faisaient ordinairement porter la force de leurs arguments. " Je m'étais fait dans ma tête une idée métaphysique d'une bonne comédie, et je raisonnais ladessus ", avoue le père Caffaro pour s'excuser auprès de Bossuet. De même d'Aubignac ou le père Porée. Ainsi considérée, la musique, indifférente par elle-même, offre à chacun de nous l'occasion de se divertir honnêtement. L'homme a besoin d'une certaine " remissio animi "; la doctrine de l'Ecole l'autorise à profiter

d'une innocente "eutrapélie"; Saint-Thomas l'y engage. Où est le péché? Évidemment dans le mauvais usage que l'homme a voulu faire de ces joies licites. Et comment définir ce mauvais usage? Un abus du plaisir permis. On a transformé un relâchement d'esprit sans conséquence en déréglement excessif, scandaleux, et coupable. Telle est, dépouillée des citations théologiques qui la parent, cette thèse qui parut hérétique et révolutionnaire en 1695. Elle semble aujourd'hui bien modeste. Mais elle est surtout d'une maladresse remarquable et bien significative. N'est-ce pas en effet une singulière façon de soutenir les intérêts du beau que de dire : l'art est indifférent jusqu'à une certaine limite au-delà de laquelle il devient pernicieux! Voilà donc tout ce que les partisans de l'esthétique trouvent à invoquer pour leur justification : la timidité d'une demi-mesure incertaine et tremblante. N'est-ce pas là, une fois encore, cette "mentalité du consommateur" incapable même, lorsqu'elle le voudrait, de considérer le phénomène artistique en soi, indépendamment des avantages directs que son propre égoïsme doit en obtenir? Il s'agissait présentement de découvrir comment la force du beau avait pu s'altérer et dévier pour ainsi dire entre certaines mains, et de prouver qu'elle était pure dans sa source. Il fallait définir précisément ces abus incriminés et dégager, comme d'une vétusté, l'image radieuse de la beauté toujours vivante. Et voici que tout l'effort du Père Caffaro

et de ses amis ne va pas plus loin que l'indifférence. Comme s'il était impossible à ces esprits, aveuglés par l'objectivisme, de concevoir une réalité métaphysique autrement que dans la non-existence chimérique de l'abstraction ! Atténuer les regrets que mérite cette attitude n'est guère possible, tant elle est volontaire et naïve. Ici par exemple c'est l'abbé d'Aubignac prétendant que l'origine liturgique des spectacles païens justifie leur condamnation, puisqu'ainsi lié au culte, l'art réclame un respect qu'il ne mérite pas. Tandis que "aujourd'hui on ne parle plus des dieux en païen qui les adore, mais en chrétien qui s'en joue", "et on ne va plus au théâtre qu'avec horreur et mépris." Le sacrilège est devenu divertissement, le caractère d'impiété a disparu, l'opéra est inoffensif. Conclusion : le théâtre est moral, lorsqu'il est inutile. Contre de tels adversaires la partie était belle. La "comédie comme on ne la joue pas" et son idéal d'insensibilité étaient des spéculations sans crédit. Si l'opéra est un jeu puéril, dira l'Église, la place qu'il occupe dans nos mœurs est trop importante; mais il ne l'est pas, et s'il le devenait un jour la sympathie du public l'abandonnerait aussitôt. Le théâtre "purgé" ne saurait vivre. C'est donc penser à vide que de faire de semblables rêveries. L'art dramatique est condamnable et immoral dans ce qu'il a d'essentiel. "C'est là qu'il faut aller pour frapper au but. Sans cela, on laisse toujours cette idée dans l'esprit que le théâtre, au moins peut être

Télémacomanie, p. 40.

Aubignac.

corrigé, qu'il a des vices, mais qu'en les retranchant on peut le réduire à des termes dans lesquels il ne serait pas impossible que la religion s'en accommodât; et si l'on n'y prend garde c'est dans cette idée qu'est tout le mal. Me permettra-t-on de dire librement ma pensée? Je crois qu'on ne fera rien d'utile sur cette matière, qu'autant qu'on prouvera que le théâtre, quel qu'il puisse être, est incompatible avec la religion. Or, ce n'est pas par les excès du théâtre qu'on prouvera cela; c'est au contraire en le supposant dépouillé de tous ses excès. Aussi me semble-t-il que si j'avais à traiter cette matière, j'insisterais beaucoup moins sur ces excès que sur ce que le théâtre peut avoir de plus innocent. C'est là qu'il faut aller, parceque la religion va jusque là. Il n'est point question pour elle d'élaguer l'arbre, elle porte la cognée à la racine, et si l'on ne l'y porte, l'arbre repoussera toujours, et comment la religion pourrait-elle se dispenser d'aller jusque là?"

Anon. II, p. 95.

Cette racine qu'il faut extirper parcequ'elle soutient l'art tout entier, c'est la passion. "Ces airs de Lulli tant répétés dans le monde ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut. Il ne sert de rien de répondre qu'on n'est occupé que du chant et du spectacle, sans songer au sens des paroles, ni aux sentiments qu'elles expriment; car c'est là précisément le danger que pendant qu'on est enchanté de la dou-

ceur de la mélodie, ces sentiments s'insinuent sans qu'on y pense et gagnent le cœur sans être aperçus." "Necesse est aut imiteris aut oderis." En effet, dans toute émotion esthétique se cache un attrait auquel nous ne pouvons nous soustraire qu'en le haïssant. La douceur du sentiment qui nous gagne en face de la beauté, et ce charme affectif que nous subissons, que nous partageons, qui s'impose à nous malgré nous, voilà le véritable ennemi que la morale dévote a poursuivi de ses coups, en attaquant la "Comédie"? "Rien n'est plus dangereux que de vouloir voir ce qu'on ne veut pas être, car on devient aisément ce qu'on regarde avec plaisir, puisque c'est le plaisir qui tourne les cœurs, et qu'il est impossible qu'il n'approuve pas ce qu'il goûte avec joie, qu'il soit autrement disposé que ce qu'il aime." L'opéra, qui rassemble et résume les différents modes d'activité dont l'art est susceptible, devient donc, d'après ce principe, le plus condamnable de tous les genres. "Ne sait-on pas que les sentiments les plus corrects sur le papier changeront de nature en passant par la bouche des acteurs, et deviendront criminels quand ils seront animés par l'exécution théâtrale?" L'opéra s'adressait aux sens avant même d'atteindre l'imagination, gagnait le cœur avant l'esprit, loin de se contenter de décrire et de narrer, il présentait et représentait sans cesse à une âme avide les enchantements de la réalité, que le prestige de la musique venait encore em-

Bossuet, Lettre au Père Caffaro.

Duguet, p. 111.

Riccoboni, p. 20.

bellir. “En général, la musique, même la plus autorisée, est un écueil. Ses modulations et ses consonances réveillent indifféremment par elles-mêmes les affections pour les vrais et pour les faux biens; mais des âmes enchantées par le commerce de la vie, ne manquent guère de rapporter leurs émotions à ce qui est purement sensible. Le musicien a intérêt à s’accommoder de cette disposition générale. Aussi ne pense-t-il dans ses accords qu’à flatter les sens, à passionner les cœurs, et ils suivent toujours ces désirs.” Les mêmes raisons qui conduisirent plus tard Wagner au drame lyrique sont celles qui détournent les moralistes de 1700 de l’opéra. Les uns et les autres suivent la même voie mais en sens contraire. Wagner réclame cette propagande par le fait dont l’art musical est à ses yeux un des agents les plus directs. Bossuet ne craint rien tant que l’exemple lorsqu’il est donné par le spectacle. Tous deux ont aperçu distinctement le même horizon, limité par les flots indécis d’une mer toujours en mouvement, où chantent les Sirènes. Mais si la tragédie mourante du XIXe siècle court se plonger avec joie dans ces ondes qui l’attirent, la religion de 1695 s’en détourne avec mépris. Cette immensité qui palpite au loin, encore mystérieuse et inexplorée, inspire à l’objectivisme une invincible aversion. Comment tenterait-elle ces esprits ennemis de toute aventure, qui tremblent encore sur la terre ferme du rationalisme? Ni Racine, un moment séduit

Bossuet. Lettre, p. 63.

et bien vite revenu sur ses pas, ni Quinault, qui avait hésité, ni Boileau, morose, ni La Motte, ni Fontenelle, tristes et ingambes, ni la critique, ni la théologie ne pouvaient montrer de sympathie pour cet au-delà redoutable, Océan de la musique, dans lequel les émotions de l'art se cachaient et se jouaient parmi l'irrésistible poussée des vagues sonores. Mais les censeurs alarmés auront beau faire fi du plaisir musical, lui opposer le "segnius irritant demissa per aures", ils ne parviendront pas à vaincre cette fierté des oreilles; ils chercheront en vain le remède à "ces dérèglements secrets qu'un port de voix, un soupir, une parole entrecoupée produisent sur le champs", et ils sècheront de frayeur en songeant à l'alliance possible, à la coalition de toutes les énergies esthétiques, dont la comédie, la tragédie et l'opéra ne présentent encore qu'une ébauche imparfaite!

Leluel, p. 10.

Comment justifier ces indignations? Où donc est le mal de remuer les passions et de "contraindre l'âme à être toute yeux et toute oreilles?" Nous nous trouvons ici au centre même de la question. "Il y a, nous apprend-t-on, dans l'ordre politique, et par conséquent à bien plus forte raison dans l'ordre de la religion, des principes certains qui s'opposent à tout spectacle. Les philosophes païens les ont eux-mêmes sentis; serait-ce possible que des chrétiens ne les reconnaissent pas? Toute la question devrait donc se réduire à chercher ces principes, à les bien développer et

à attaquer le théâtre par là." Ces principes, nous les connaissons déjà. Toute agitation de l'âme est par elle-même contraire à l'idéal de ce temps. En religion comme en toutes choses l'homme de 1700 ne conçoit pas la perfection hors d'une immobilité en quelque sorte statique. La passion qui agite nos facultés, enfle notre cœur, la commotion de notre moi est directement contraire "aux sentiments modérés du Saint-Esprit." L'âme redoute jusqu'à la douceur des chants religieux, comme le remarque Bossuet, tant elle craint ce qui pourrait dissiper son calme, l'éloigner "de la vérité qui est toujours uniforme." L'eutrapélie des scholastiques est à peine tolérable aux yeux de ces intellectuels de la dévotion, qui diraient volontiers avec l'auteur du Phédon : "Nous ne pouvons souffrir que vous criiez sur nos théâtres, ni dans nos villes, ni écouter personne qui parle plus haut que nous." Cette inquiétude de la sensibilité dont le geste sonore est à la fois l'expression et le symbole, constitue pour eux le signe vivant du désordre psychologique. Il y va, semble-t-il, de l'harmonie même de notre âme. Écoutons Pégurier : "L'harmonie de l'âme consiste dans l'accord qui se trouve entre les facultés, dans la soumission de la partie inférieure à la supérieure, et de la supérieure à la foy et à Dieu. Les chrétiens sont persuadés que cette subordination, cet accord et cette soumission ne sauraient être parfaites et inaltérables dans cette vie, tant que l'âme est enfermée dans ce corps

Anon. III, p. 97.

Bossuet, Lettre.

mortel, que la partie inférieure se révolte contre la supérieure, et qu'ils ressentent dans leurs membres une autre loi qui répugne à la loi de leur esprit... Seule la religion peut régler et mettre d'accord les facultés de l'âme, soumettre la partie inférieure à la supérieure, procurer cette paix dans laquelle consiste l'harmonie de l'âme..., et comme cette paix ne vient que de l'affaiblissement des passions vaincues, elle sera troublée par tout ce qui pourra réveiller ces passions." Donc la passion doit être mortifiée puisqu'elle nous enlève la possession de nous-mêmes. Quelle puissance secrète, quel démon familier peut bien nous pousser ainsi hors de nous-mêmes malgré notre raison et troubler la paix de l'esprit? C'est l'ennui, conséquence du péché originel, c'est un désir mauvais et vague, c'est la "concupiscence", cette maladie d'un cœur "triste s'il n'est blessé, et satisfait si ses plaies descendent bien avant." La misère humaine le veut ainsi, que "nous ne puissions trouver de plaisirs que dans nos propres maux". "On ne veut pas guérir, et l'on veut néanmoins sentir de la joie; il faut donc que ce soit en devenant phrénétiques et en riant de ses propres maux. Les spectacles sont cette phrénésie réduite en art." Les yeux et surtout les oreilles sont les ouvertures par où cette "libido sentiendi" s'insinue pour nous enivrer, "pour éveiller en nous je ne sais quelle disposition inquiète et vague au plaisir, qui ne tend à rien et qui tend à tout... Ce n'est rien

Réfut., p. 100.

Duguet, p. 110.

id.

Id., p. 19.

pour ainsi dire en particulier, et s'il fallait remarquer précisément ce qui est mauvais, souvent on aurait de la peine à le faire; c'est le tout qui est dangereux; c'est qu'on y trouve d'imperceptibles insinuations, qu'on y donne un secret appas à cette intime disposition qui ramollit l'âme et ouvre le cœur à tout le sensible; on ne sait pas bien ce qu'on veut, mais enfin on veut vivre de la vie des sens."

Bossuet. Maximes, p. 14.

Nous voici bien loin de l'abbé Terrasson. Avec Bossuet, l'horizon s'agrandit et nous voyons enfin ce que toute cette querelle faisait pressentir: la lutte acharnée, sans merci, de deux conceptions philosophiques, ou plutôt de deux forces élémentaires, "Raison" et "Sentiment". L'équilibre moral de l'âme, tel que le comprend l'auteur des "Maximes", c'est l'accord et le concert de toutes nos facultés sous l'autorité absolue de la raison, et — qu'il me soit permis d'user ici d'une comparaison musicale — c'est le triomphe de la monodie raisonnable. Se posséder soi-même qu'est-ce donc en vérité, sinon se retrancher dans le sanctuaire des facultés intellectuelles et dans l'asile inviolable du spirituel? La polémique soudaine de 1695 ne se comprendrait point, si l'on n'admettait pas chez l'Église française de cette époque un rationalisme fondamental et aveugle. "La raison retranchée, dit Leluel, il ne reste que le ridicule." Et d'un mot, Bossuet condamne tout sentiment esthétique lorsqu'il déclare: "en lui ce qui vient par la réflexion

p. 16.

n'éteint pas ce que l'instinct produit". Parole terrifiante et qu'on ne saurait trop méditer, critérium de tout effort objectif, définition admirable et lucide! Ce que l'instinct produit n'est licite qu'à la condition de venir se réfracter dans cette insensibilité de la raison, qui éteint tout feu mauvais et le transforme en un réflexe innocent. Ce que l'instinct produit c'est toute la vie inconsciente de l'âme, tout ce qui n'est pas de l'ordre de l'esprit, tout ce qui s'élabore à l'insu du moins conscient et jaillit brutalement en lueurs fulgurantes. Tout cela est interdit. Mais, objectera-t-on, une telle doctrine nous entraîne assez loin de la morale ordinaire, et vers le développement d'une personnalité égoïste. Non pas cependant. La théologie du XVIIIe siècle exige la possession de soi-même, mais seulement comme une condition nécessaire et préparatoire à l'acte moral. Ce qu'elle entend par là c'est mettre l'homme en état d'offrir et d'annihiler sa personnalité par un mouvement libre et réfléchi d'abandon et d'humilité, par un sacrifice d'autant plus méritoire qu'il est plus considérable. Voilà pourquoi l'Église de Bossuet condamne tout ce qui nous lie à autre chose qu'à Dieu, et redoute tous les états que nous subissons, passifs, les "passions" de quelque nature qu'elles puissent être. Voilà pourquoi elle exalte les efforts intellectuels, glorifie le rationalisme, voit sans joie le mysticisme! Tout cela afin d'engendrer le renoncement solennel et conscient d'une âme qui s'est détachée de l'ar-

bre de la vie pour aller tomber comme un fruit mûr aux pieds de son créateur. Il ne nous appartient pas de juger ici cette conception, et peut-être pensera-t-on que nous nous sommes déjà trop écarté de la musique. Il fallait cependant en venir là, puisque "l'Église va jusque-là". Car pour convaincre l'art d'immoralité, il est nécessaire, indispensable de l'atteindre non seulement dans ce qu'il a de plus visible dans le spectacle, mais aussi dans ce qu'il a de plus secret, dans la musique. Le sentiment musical cache en lui la véritable puissance effective et vivante de la beauté, il est le dernier abri des Muses poursuivies; c'est de lui que part ce lyrisme, cet enthousiasme, cette passion, ce feu ardent qui anime le poète, fait haleter le souffle de la voix, et vibrer l'angoisse du geste.

Combien l'Église, en dirigeant ainsi les efforts de sa dialectique, a été plus clairvoyante que les amis du théâtre et de l'opéra. Il y va de notre raison, s'est-elle écriée! Certes oui, il va de notre raison, et il n'y va que d'elle. C'est pour ou contre elle qu'il faut prendre position. Les réserves du père Caffaro, les restrictions du père Porée sont aussi vaines que l'eutrapélie des anciens. Consentons-nous à voir dans l'art un relâchement honnête, un jeu d'esprit inoffensif pour nos facultés raisonnables, nous serons bientôt entraînés jusqu'au théâtre inclusivement. Et qui sait où, par delà l'opéra, nous

conduira l'esprit de la musique. Bossuet a frappé juste; il n'y a pas de concessions à faire si nous voulons mettre notre conscience de rationaliste et d'objectiviste à l'abri, si nous voulons sauver l'hégémonie de l'intellect. Derrière Lulli surgira bientôt Sébastien Bach, et Beethoven aussi. Après la "Neuvième" voici venir "Tristan" et la "Damoiselle Élue".

IV

LA MUSIQUE ET LE LANGAGE VERBAL



Il faut l'avouer, les belles-lettres ne traversèrent peut-être jamais, en France, un moment plus critique et plus périlleux que ce demi-siècle qui sépare Boileau de l'Encyclopédie. Elles furent assaillies de toutes parts. Suspectes à cause de la vanité de leurs fictions, l'invraisemblance de leurs images, elles se virent obligées de défendre leurs formes mêmes. A côté de la guerre fameuse des anciens et des modernes, elles durent soutenir des attaques, moins célèbres mais cependant fort vives. Ici c'est la prose, conduite par La Motte et Fontenelle, qui somme la poésie de se rendre, et la rime de mettre bas les armes ; là, c'est la rhétorique, poursuivie par des adversaires tenaces, qui voudraient la dépouiller de sa parure éloquente. Polémiques dont l'éclat est éteint aujourd'hui, mais que l'histoire esthétique ne saurait ignorer. C'est

conduira l'esprit de la musique. Bossuet a frappé juste; il n'y a pas de concessions à faire si nous voulons mettre notre conscience de rationaliste et d'objectiviste à l'abri, si nous voulons sauver l'hégémonie de l'intellect. Derrière Lulli surgira bientôt Sébastien Bach, et Beethoven aussi. Après la "Neuvième" voici venir "Tristan" et la "Damoiselle Élue".

IV

LA MUSIQUE ET LE LANGAGE VERBAL



Il faut l'avouer, les belles-lettres ne traversèrent peut-être jamais, en France, un moment plus critique et plus périlleux que ce demi-siècle qui sépare Boileau de l'Encyclopédie. Elles furent assaillies de toutes parts. Suspectes à cause de la vanité de leurs fictions, l'invraisemblance de leurs images, elles se virent obligées de défendre leurs formes mêmes. A côté de la guerre fameuse des anciens et des modernes, elles durent soutenir des attaques, moins célèbres mais cependant fort vives. Ici c'est la prose, conduite par La Motte et Fontenelle, qui somme la poésie de se rendre, et la rime de mettre bas les armes ; là, c'est la rhétorique, poursuivie par des adversaires tenaces, qui voudraient la dépouiller de sa parure éloquente. Polémiques dont l'éclat est éteint aujourd'hui, mais que l'histoire esthétique ne saurait ignorer. C'est

dans le feu du combat que sortent les arguments révélateurs, se démasquent les sentiments cachés, et paraissent au grand jour de la critique les tendances maintenues par l'œuvre d'art dans le clair-obscur de l'intuition. Nous n'aurons pas d'ailleurs à faire ici de longs détours pour atteindre le phénomène musical. C'est pour lui que luttent ouvertement tous ceux " qui font consister la science dans la rencontre et la chute des mots, dans la mesure la cadence et l'harmonie des expressions". C'est à lui que s'en prennent tous ceux que scandalise le luxe oratoire de l'éloquence et que révolte "l'orgueil du vêtement sonore."

Lettres sur les Arts et les Sciences, p. 32.

L'esprit géométrique s'offre bien entendu tout d'abord à nos yeux. Le père Lamy, savant et curieux des choses positives, avait dès 1668, publié des " Réflexions " pessimistes et négatives sur l'art poétique, dont le grand siècle, encore jeune et brillant se soucia fort peu. En 1694, il affirma de nouveau ses doctrines dans un traité singulier " De la connaissance de soi-même ". L'éloquence des collèges, "la fausse éloquence", fut assez malmenée dans ce livre. Un régent prit sa défense comme il convenait. La querelle se précisa et s'étendit. De tous ceux qui y prirent part, ou s'en firent l'écho, nous ne connaissons plus guère que Arnaud, Bouhours et surtout Fénelon, dont les "Dialogues sur l'éloquence" sont à ces démêlés ce que les "Maximes" de Bossuet furent à la querelle de l'opéra. Ces deux éminents adversaires

se rencontrent ici dans un même sentiment de réprobation. Et c'est bien en effet le même phénomène qui, sous des formes différentes a provoqué la résistance de tant d'écrivains avisés, et l'émotion de tant d'âmes sincèrement religieuses. La galanterie de l'opéra, et le bel esprit de la poésie sont tout voisins l'un de l'autre. Ici et là une même aversion s'est emparée des gens sensés, lorsqu'ils ont vu les diverses formes de l'activité humaine envahies par une hypocrisie du sentiment qui est bien la plus pitoyable maladie du siècle. Admirons à ce sujet la perspicacité de Lamy. Attaquer la rhétorique du collège c'était prendre le mal à son origine et le réformer dans sa cause. Lorsque l'enseignement classique ne connaissait pas encore de rival, l'instruction des collèges n'avait qu'un but, orner l'esprit des enfants de l'appareil verbal et oratoire le plus complet qui se puisse imaginer. Savoir user rapidement et amplement de tous les artifices d'un esprit assoupli, telle est l'ambition, et presque la seule, du jeune homme de robe, d'épée ou de bourgeoisie, qui va chercher fortune à la cour, au Palais, ou dans les affaires du monde. Un bon air et de l'esprit, que faut-il de plus pour réussir dans une société qui vit d'apparences et n'a d'autre souci que de "sauver la face". L'instruction subit cette nécessité sociale. Patientes études de morphologie grecque et latine, longues années d'analyses des styles illustres et reconstitutions laborieuses, enfin rhétorique impatiemment attendue,

couronnement de l'œuvre, terme de tant d'efforts, toute la vie et l'activité du collège semble conduite par la préoccupation exclusive de transformer l'élève en homme disert et parlant bien. C'est ce parti-pris d'éloquence avant toutes choses que Lamy ne voulut pas approuver. Il voyait l'élève contraint à l'étude et à la pratique des formes oratoires et poétiques, et ignorant les besoins de l'âme, les nécessités psychologiques qui sont la cause de ces procédés, justifient leur emploi. Il voyait l'enseignement faisant du moyen verbal, du truchement sonore, le but premier de sa sollicitude. C'est ce qu'il appelait "la fausse éloquence" et il avait raison. Lorsqu'elle sera mieux connue, l'histoire de notre art français dira les fâcheux effets de cette préoccupation constante de la forme, inspiration dominante de notre instruction classique. Que d'esprits dont l'équilibre fut à jamais rompu par une méthode aussi dangereuse. On avait développé chez eux la faculté de s'extérioriser, infiniment plus qu'il n'était nécessaire; et ils parlaient à vide. Que de vies et d'œuvres inutiles, dont cette gymnastique de l'esprit fut l'occasion malheureuse. Rappelons-nous le verbiage incompétent qui envahit notre littérature du XVIIIe siècle, donne à des hommes médiocres l'illusion du mérite et permet à des esprits faux d'éblouir à distance. Songeons à la déclamation imprécise et à la frivolité des petits vers, qui absorbent tant d'efforts et maintiennent si souvent alors les âmes dans la région moyenne

d'une fade indifférence. La fausse rhétorique n'a-t-elle pas un peu à répondre de tout cela ? C'est elle qui conserva le goût des ouvrages de seconde main, et préféra le dilettantisme romain à l'héroïsme de la Grèce. Chez elle la poésie demeure avant tout un exercice d'assouplissement pour l'intelligence, et l'éloquence un moyen de parvenir.

Ces démêlés nous intéressent ici parcequ'ils mirent en question la valeur même de l'élément formel et musical du langage. "Si vous entendez par art, écrit Fénelon, certaines règles que l'esprit humain a trouvées, certaines inventions de rendre un discours plus beau, plus poli, pour plaire aux auditeurs, je ne discute pas sur les mots et j'avoue qu'il faut ôter l'art des sermons, car cette vanité est indigne de l'éloquence." Et voici comment Fénelon entendait cette vanité : "A. - Aimez-vous les fredons de la musique ? N'aimez-vous pas mieux ces tons animés qui peignent les choses et qui expriment les passions ? B. - Oui, sans doute. Les fredons ne font qu'amuser l'oreille, ils ne signifient rien, ils n'ont aucun sens, ils n'excitent aucun sentiment. Autrefois notre musique en était pleine. Aussi, n'avait-elle rien que de confus et de faible. Présentement on a commencé à se rapprocher de la musique des anciens. Cette musique est une espèce de déclamation passionnée, elle agit fortement sur l'âme. A. - Je savais bien que la musique, à laquelle vous êtes fort sensible, me servirait à vous faire entendre ce qui regarde l'éloquence ; aussi

Dial. III.

faut-il qu'il y ait une espèce d'éloquence dans la musique; on doit rejeter les fredons dans l'éloquence aussi bien que dans la musique. Ne comprenez-vous pas maintenant ce que j'appelle discours fredonnés, certains jeux de mots qui reviennent toujours comme des refrains, certains bourdonnements de périodes languissantes et uniformes ? Voilà la fausse éloquence qui ressemble à la mauvaise musique." Fontenelle partage la même opinion : " A la beauté naturelle du discours, la poésie ajoute, sans aucune nécessité, sans aucun besoin pris dans la chose, la rime et la mesure. Les voilà devenues une beauté par le seul caprice de l'art, et par la seule raison qu'elles gêneront le poète, et qu'on sera bien aise de voir comment il s'en tirera." " Il y a bien des gens, ajoute La Motte, pour qui les vers sont trop chers à ce prix. Qu'on les plaigne tant qu'on voudra de n'être pas assez sensibles à l'harmonie pour pardonner ces défauts, ils plaignent les autres à leur tour, de n'être pas assez sensibles à la perfection du sens pour s'en passer à si bon marché." " Car, enfin, conclut Lamy, les paroles ne sont que des sons; on ne doit point préférer le plaisir que peut donner l'harmonie de ces sons à celui de la connaissance de la vérité." Contre l'éloquence ou contre la poésie l'attitude est la même. Il s'agit de " faire honte à des hommes raisonnables, d'estimer plus un bruit mesuré que des idées qui les éclairent ou des sentiments qui les touchent", " semblables

Dial., II.

Réf. sur la Poésie, III, p. 120.

Suite des Réflex. sur la Trag., IV, p. 449.

Art de parler, p. 364.

La Motte, id. p. 450.

à ces demi-sauvages des premiers temps, à qui il fallait mettre la raison en chanson pour la leur faire recevoir." Ne nous arrêtons pas aux arguments de moralité qui soutiennent ces doctrines; ils nous sont déjà familiers. L'art de la parole corrompt le cœur, gâte l'esprit, dérobe à notre connaissance les imperfections des créatures, nous amuse par une vaine apparence de grandeur, travaille à dissiper le chagrin qui nous avertit que nous ne pouvons trouver de repos qu'en Dieu, c'est une curiosité criminelle, une illusion pernicieuse, etc. Passons rapidement aussi sur les opinions favorables à l'art verbal : la poésie est naturelle, le cœur la demande, le public la réclame, une juste modération la rend légitime. "Sage dans ses emportements, elle sait se modérer au milieu de son vol le plus rapide. Une de ses principales règles c'est qu'on ne peut avec trop de soin en éviter l'excès. Si l'on excepte quelques genres de pièces dont le caractère particulier demande qu'on s'abbandonne sans ménagement, dans tous les autres elle exténue ses forces à dessein". La question est ailleurs, et peut se formuler ainsi : que vient faire la musique dans le domaine des lettres? Sa présence est-elle nécessaire, indispensable, ou superflue? Prétend-elle à la première place, ou s'en tient-elle au second rang? Et jusqu'à quel point la raison doit-elle lui faire crédit?

Dubois, p. 30.

Massieu, Déf., p. 16.

Certes il n'est pas facile de résister à l'attrait de la musicalité verbale tout en éprouvant son charme!

de Monceaux, cité par Lamy: De la Connais., V. p. 446.

Ce qui charme dans les vers c'est l'harmonie.
Mais elle impose aussi, si l'on ne s'en défie.
De quelques mots nombreux qui coulent aisément
On est souvent la dupe, on perd le jugement.

Le père Lamy est un de ceux qui ont parfaitement senti cette difficulté. "Nous sommes obligés de reconnaître, avoue-t-il tristement, qu'outre cette beauté naturelle, il y a de certains ornements qu'on pourrait appeler artificiels, en les comparant à ceux dont les personnes bien faites accompagnent les grâces naturelles de leur visage. Il faut avouer que dans les ouvrages des écrivains les plus judicieux on trouve de certaines choses qu'on pourrait retrancher sans faire tort au sens de leur discours, sans en troubler la clarté, sans en diminuer la force. Elles n'y sont placées que pour l'embellissement et elles n'ont point d'autre utilité que celle d'arrêter l'esprit du lecteur par le plaisir qu'il reçoit de sa lecture, et de faire qu'il s'applique plus volontiers. Souvent, après avoir dit tout ce qui est nécessaire, on ajoute quelque chose d'agréable. Après que les mots et les expressions sont assez bien arrangés, et qu'elles se peuvent prononcer commodément, on fait davantage, on les mesure, et on leur donne une cadence agréable aux oreilles. La nature se pare quelquefois dans ses ouvrages, toutes les plantes ne portent pas des fruits, quelques-unes n'ont que des fleurs." Il faudra donc expliquer cette union mal assortie, en découvrir la

Art de P., p. 347.

cause, en étudier le mode, en caractériser la nature. Jamais pareille étude n'avait été poussée aussi loin dans un certain sens que par la critique française de 1730. Aujourd'hui même nous n'oserions peut-être pas appliquer à ce qu'il y a de plus subtil dans l'expression psychologique des méthodes d'analyse aussi radicales. Le procédé de La Motte et de ses partisans ressemble fort à ceux de la chimie; il consiste à isoler l'élément sonore de l'élément intellectuel, en commençant par éliminer le premier. Le but cherché est atteint lorsqu'on a montré que ce "substratum" purement intelligible conserve la même vertu que le mélange ou la combinaison entière. Et l'expérience conclut naturellement contre l'élément musical, reconnu inutile. Un exemple à propos de la tragédie: "Je ne sais quel voyageur, raconte La Motte, nous parle d'une nation qui fesait de la musique un de ses plus grands plaisirs. Les vers y étaient nés du chant comme partout ailleurs. On mesura des paroles aux airs, et l'on ne fesait point de vers qui ne se chantassent. Depuis..., on fit des tragédies, mais on n'en fit qu'en vers, et le peuple, charmé du double plaisir que produisait l'alliance de l'harmonie et l'imitation des actions humaines, conclut, sans hésiter, sur la foi de son plaisir, que c'était là la forme essentielle de la tragédie. Cependant, un novateur s'imagina que des tragédies en vers simplement récités pourraient plaire... Une grande partie de la nation se souleva contre lui; on l'accusa de méconnaître les véritables

idées des choses. Quoi donc, lui disait-on de toutes parts, comptez-vous pour rien le charme de l'harmonie si puissant sur les hommes? Ne sentez-vous pas combien les diverses inflexions de la musique relèvent les choses indifférentes? Et ce qu'elles ajoutent de force au sentiment et à la passion? Le novateur convenait modestement qu'il y aurait de la perte du côté de l'oreille, mais peut-être, représentait-il, y regagnerait-on du côté de l'imitation, puisque les hommes ne parlent pas en musique... Non, lui répondit-on, cela même devrait nuire; les héros des tragédies nous ressembleraient trop... Nous croirions voir des héros de nos jours et autant de rabattu sur l'admiration. On lui permit cependant... il fit une tragédie... On fut touché... et ce nouvel usage se vit dans la suite plus de partisans que le premier. Le novateur ne s'en tint pas là. Il osa faire de nouvelles réflexions. Vous n'avez pas encore assez fait, dit-il au peuple, pourquoi ces vers dans vos tragédies? Pourquoi ce reste de musique dans la représentation des choses ordinaires? Vous vous êtes rapprochés de la nature; encore un pas, vous l'atteindrez. Faites parler vos acteurs en prose et vous aurez une imitation parfaite et dans sa plus grande naïveté."

Suite des Réfl. sur la Trag., p. 441-43.

La politique de La Motte et de Lamy est, comme on le voit, très nettement séparatiste. Ils veulent dépouiller la pensée de la manière ingénieuse dont elle est exprimée, la " décrasser de ce fard ", qui la couvre, et discréditer l'art qui " ne

se propose pas tant de dire la vérité que de la bien dire ". Ils veulent, en un mot, dissocier la forme du fond. Si les raisonnements de Fontenelle se trouvaient concluants, si des essais tels que " l'Œdipe en prose " et l'ode fameuse de La Motte parvenaient à la force d'une démonstration " ad aures ", le problème serait déjà presque résolu. Il resterait, il est vrai, à expliquer comment nous sommes si souvent dupes, et depuis si longtemps, des apparences sonores et d'un vain bruit; sur ce point l'esthétique proprement dite paraît s'en tenir à l'opinion de La Motte : " Je ne nie pas absolument qu'il n'y ait dans les vers quelqu'autre cause de plaisir (que la difficulté vaincue), mais la question ne vaut pas la peine qu'on entre là-dessus dans une profonde métaphisique ". Il est plus prudent, en effet, de glisser ici rapidement et de considérer l'agrément de l'harmonie poétique comme une simple illusion. L'important est de prouver que cette illusion est bien incontestable, c'est-à-dire que nous attribuons réellement au son une valeur qu'il n'a pas. " Les mots, dit Lamy, ne signifient rien par eux-mêmes, n'ont aucun rapport naturel avec les idées dont ils sont les signes. " " Le son, continue La Motte, n'a eu de part à l'invention des mots qu'autant qu'il pouvait concourir à réveiller l'idée des choses qu'on voulait signifier. Quelqu'un a dit d'un terme d'amour et de quelques autres semblables : Ces mots plairaient toujours n'eussent-ils que le son. Mais ce n'est point le "son" d'amour

Sillery, p. 99.

Rép. à La Faye, I, p. 554.

Art de P., p. 14.

qui nous plait, c'est l' "idée" qu'il réveille..., l'idée donne pour ainsi dire la valeur au son. Ainsi, par une illusion naturelle les mots semblent se parer à notre oreille de l'agrément des choses mêmes et ils ne sont sonores le plus souvent que d'une harmonie tout à fait étrangère aux syllabes." Donc nous sommes dans l'erreur lorsque nous concluons d'un plaisir sonore à un phénomène musical, alors qu'il faudrait conclure à une association d'idées. Nous traitons "d'harmonie ce qui n'est que raison." "Les mots, comme sons, ne sont point le style et ils ne sauraient le faire que par le sens qu'ils représentent." Un "saint" monarque et un "ceint" monarque ont même sonorité, et même valeur pour l'oreille ; seule l'imagination les distingue. Et l'imagination a le pouvoir et le droit de choisir, d'ordonner librement, et "de se révolter dès qu'on veut la conduire au gré d'un caprice dont elle n'est pas convenue." Les orateurs s'accommoderaient peut-être d'une eurythmie, dont ils régleraient l'usage. Les poètes vont plus loin, leur haine est plus vivace parceque leurs obligations sont plus grandes. Fond et forme sont ici trop intimement unis pour coexister avec indifférence. S'ils ne s'accordent plus, s'ils cessent d'être en quelque sorte les résultantes fatales l'un de l'autre, leur vie commune n'est plus qu'une contrainte intolérable. C'est à créer cet état d'incompatibilité, à le dépeindre sous ses couleurs les plus sombres, que La Motte et ses amis emploient leurs efforts. Que

Réfl. sur la Crit., p. 262.

La Motte. Disc. sur l'Égl., III, p. 318.

id. Réfl. sur la Crit., p. 278.

n'ont-ils point dit sur la mesure des vers qui entrave l'inspiration, sur la tyrannie de la rime, sur toutes les exigences métriques et prosodiques dont ils connaissaient mieux que personne les gênes douloureuses ? " Le poète n'est pas si libre qu'on le pense, s'écrie l'un d'eux ; les pensées exigent les termes, les sentiments les tours ; ainsi le poète est entraîné au gré du sens, et, s'il arrive qu'il rencontre sur son chemin quelques chocs de mots désagréables, c'est à lui de peser exactement le désagrément du son avec la beauté du sens, et de sacrifier toujours sans scrupule le moins sensible au plus frappant. Mais rien n'est plus puéril ni même plus chimérique que de penser subordonnément à l'harmonie." " Ce serait, ajoute Terrasson, un bien pour les auteurs et pour les lecteurs sujets à la séduction de l'oreille, que les mots ne fussent qu'un pur signe ou comme un corps aérien de la pensée, de sorte qu'elle parut à nu sous ce voile et telle qu'elle est elle-même." Ainsi raisonnent les anti-poètes. Après avoir dissocié dans l'expression verbale l'élément intellectuel de l'élément musical, ils s'appliquent à en reconstituer d'une façon toute arbitraire la synthèse ; et, comme cette synthèse factice leur apparaît naturellement instable, ils déclarent l'union de ces éléments impossible et illusoire. Partis d'un composé ils arrivent à un corps simple qui est le " Concept ", et ils s'en tiennent aveuglément à ce résultat de leur analyse, sans examiner les pro-

id. Réfl. sur la Crit., p. 271.

II, p. 491.

priétés du son qu'ils viennent d'isoler par la même expérience.

La Motte, si souvent cité dans ces pages, est l'image vivante de ce " séparatisme ", et comme l'incarnation de ces tendances divergentes. Poète lyrique de profession, il ne cesse de protester qu'il n'est point dupe de son propre enthousiasme, et l'on pourrait croire qu'il ne monte au sommet du Pinde que pour avoir le plaisir d'en descendre. Collaborateur de Destouches et de Campra, il succède à Quinault dans la faveur publique, et contribue très efficacement avec Fontenelle à prolonger la vie de l'opéra. Mais sa carrière se termine par un éclat contre la musicalité du langage, sorte de défi porté aux muses, dont il avait toujours accepté les bienfaits. Lecteur incomparable, devant une grande part de sa renommée au charme de sa voix et à la douceur de sa diction, il tourne en vanité la sonorité verbale, et imagine une singulière théorie de " l'anharmonie ". Lauréat de toutes les académies, de tous les concours où se couronne la rhétorique officielle, il ne cache pas son dédain pour l'art oratoire; son ode de la " libre éloquence ", hardie, combative, ressemble fort à une déclaration des droits de l'esprit contre les droits de l'oreille. Et pourtant La Motte est également sincère dans ses différentes attitudes. La probité est le fond de ce caractère doux, paisible, naturellement débile, qui, voulant entrer à la Trappe s'arrête en chemin à l'Opéra, et dont l'immortalité ne dépassa pas celle

de l'Académie. La Motte n'est point de ceux qui changent d'opinion au gré du moment. Il fait songer à Rousseau bien plutôt qu'à Voltaire. En lui, comme en Jean-Jacques, il y eut toujours un certain désaccord entre l'instinct et la réflexion; tous les paradoxes d'un esprit ingénieux n'y peuvent rien. C'est entre la raison et le sentiment une dissonance toujours irrésolue, c'est l'état d'une âme divisée contre elle-même. On ne saurait s'expliquer l'esthétique à laquelle nous devons l' " Illiade en prose ", si l'on ne conserve point présent à l'esprit cette dualité intérieure qui caractérise l'auteur d'Inès et qui fit le succès de ses doctrines. Bien loin de nier la beauté de la forme sonore, La Motte la comprend et l'apprécie, mais seulement lorsqu'il la voit isolée; lorsqu'elle se nomme musique. Il écrira :

" Du son seul de ta voix les grâces pénétrantes
Ont presqu'assez de leur pouvoir,
A peine est-il besoin de paroles touchantes. "

Déclamation, I, p. 133.

Ce qu'il critique c'est la confusion des pouvoirs entre l'idée et la sonorité, telle qu'elle existe, selon lui, dans l'art poétique. Il n'admet pas que des rythmes et des sonorités puissent imposer leurs lois à la pensée intelligente et intellectuelle; que le sens abdique devant l'harmonie. A ses yeux la pensée se diminue et s'altère lorsqu'elle se complique d'un agrément étranger, qui n'est pas pour

elle une nécessité, et dont elle n'est ni la cause directe ni la maîtresse absolue. Entre le son qui obéit à ses propres convenances et le concept intelligible qui se crée un mode d'expression particulier, entre la musique et la prose, il n'y a pas de milieu pour La Motte. Tout compromis est une convention, agréable pour certains, par conséquent justifiable en fait, mais factice et condamnable en droit. C'est une chaîne que veut briser l'auteur de "l'Œdipe", c'est la liberté qu'il entend rendre à chacun des éléments qu'il sépare. Il n'admet pas que La Faye compare la musique et les vers; car la musique est indépendante et variée, mais les vers sont esclaves de la pensée comme la pensée l'est des vers. "La musique se garde bien de fatiguer l'oreille par la continuation des mêmes mouvements, elle passe sans cesse de l'un à l'autre. Et qui pourrait soutenir un opéra dont les chants et les symphonies ne seraient qu'une chaccone continue?"

L'Ode de M. de La Faye, I, p. 565.

Si nous comparons entre eux La Motte, le champion de la prose, et Bossuet, le défenseur de la morale, nous remarquons qu'ils jugent l'un et l'autre la même cause et veulent tous deux protéger le "sens", c'est-à-dire la raison contre les entreprises du sentiment musical. Mais celui-ci parle au nom de l'autorité, celui-là au nom de la liberté. Ne semble-t-il pas en vérité que la musique doive toujours avoir tort aux yeux de ces juges prévenus contre elle! Ici on l'éloigne parceque sa

vivacité et le relâchement de ses mœurs sont incompatibles avec la gravité de la raison inaltérable et fixe. Là on la repousse sous prétexte qu'elle contraint l'expression naturelle du langage. Il n'y a point cependant contradiction entre l'opinion de La Motte et celle de Bossuet. Ces deux ennemis de l'art pouvaient, sans quitter le même point de vue philosophique, attaquer par deux côtés à la fois l'élément musical, et lui opposer des critiques inverses. Dans l'ordre moral comme dans l'ordre intellectuel, le rationalisme de 1715 se sentait également atteint par l'intrusion du sentiment de la sonorité. Soit qu'elle fut en repos ou en activité, qu'elle voulut se recueillir ou se manifester librement, l'âme raisonnable et raisonneuse n'avait que faire des exigences de l'oreille, et la musique, ne représentant rien, lui semblait également incompatible avec l'idéal du Bien et du Vrai. Une fois cependant — du moins à notre connaissance — l'esthétique séparatiste s'est résolue à envisager de bonne foi la conciliation du son musical et du concept intellectuel. Grimarest écrit quelque part : “ C'est une grave question de savoir si la musique ajoute à la passion, ou si elle la diminue. Pour décider ce problème, il faut établir pour principe, que la passion ne saurait être exprimée que par les accents, par la prononciation et par les gestes qui lui sont propres. Or, il est impossible, en conservant les gestes de la musique, de donner à la passion ce que je viens de dire. Donc, toute

passion, assujétie aux intervalles et aux mesures de la musique, perd sa force. En effet, on ne peut donner aux syllabes la quantité qui leur a été déterminée, on ne saurait varier ses accents suivant les passions ou les figures, on ne peut donner à ses gestes la vivacité et la délicatesse qu'ils devraient avoir, en un mot, la passion ne saurait être mesurée... Si la musique vocale cause communément du plaisir, c'est qu'on est dédomagé du tort que les intervalles font aux paroles par la voix agréable et par l'artifice de l'acteur qui, lorsqu'il a le sentiment juste, s'écarte des mesures de la musique pour approcher le plus qu'il peut de la manière dont la passion doit être exprimée. " Tout singulier qu'il paraisse ce raisonnement se trouve cependant perspicace, et l'on s'étonne de trouver tant de discernement parmi l'habituel parti pris de la philosophie contemporaine. Grimarest a raison ; les formes musicales fixes, mesurées et symétriques s'accordent mal avec la passion. Mais dans quel sens faut-il entendre ce mot de passion ? Est-ce la passion qui nous attire hors de nous vers le monde extérieur, le désir de s'objectiver, le "principium individuationis" auquel nous ramène sans cesse l'analyse des théories de cette époque ? Est-ce au contraire la passion qui tourne nos énergies vers le rêve de la vie intérieure et pour qui toute limitation objective est un douloureux éveil ? Nous ne le saurons pas. Le problème un instant entrevu, est à peine posé et ne sera pas résolu.

Traité du récit, p. 197.

Dans quelle mesure ces polémiques ont-elles atteint leur but, jusqu'à quel point ont-elles réussi à séparer dans les vers "ce qu'il y entre de musique d'avec l'expression de nos pensées." Ceci n'est point de notre sujet. Mais le seul fait d'avoir désiré, décrété et proclamé la nécessité de ce partage, fut pour l'esthétique musicale un résultat d'une extrême conséquence. Car la raison et le langage verbal ne furent pas seuls à profiter du divorce prononcé en leur faveur. L'oreille émancipée du même coup va devenir une puissance d'autant plus redoutable qu'elle est encore peu connue. Tout en la répudiant, l'esprit demeure inquiet du pouvoir qu'il lui abandonne. Il a beau se répéter : "Le jugement de l'oreille n'est pas aussi superbe qu'on le dit : Judicium aurium superbissimum. Cet axiome latin signifie seulement que l'oreille ne rend pas raison de ce qui la blesse, et sa fierté n'est proprement que son ignorance." Cette ignorance même fait précisément la force de l'oreille, et son orgueil s'accroît à mesure que la raison lui refuse ses lumières. On la redoute et on la flatte. Dacier, l'ennemi de l'opéra, la déclare "le plus fin de tous les sens, le plus délicat, et celui dont il faut le plustôt se rendre maître si l'on veut régner sur l'esprit." Dubos voit en elle "Un juge que tout le monde reconnaît aujourd'hui pour le plus subtil et le plus spirituel de nos sens." "La prudence veut, dit Lamy, que, afin que nos paroles reçoivent un accueil favorable, on gagne les oreilles, qui, en

La Motte. Réfl. sur la Crit., p. 255

R., p. 208.

Art de P., p. 215 fait de son, sont comme les portières de l'âme." Fontenelle lui-même avoue qu'elle mérite tous les égards, et l'appelle "sa maîtresse souveraine, maîtresse très délicate." Qu'est-ce donc que l'oreille musicale pour les contemporains de La Motte? Il ne paraît pas qu'ils aient cherché à la définir bien précisément. A vrai dire l'oreille est un mot commode qui unit cent idées diverses. C'est un concept obtenu presque négativement, un vocable désignant ce qui reste; lorsque la critique a dépouillé l'expression sonore de son élément intellectuel. L'oreille intervient à point pour tirer d'embarras un poète ou un littérateur que le phénomène musical met en peine. Lorsqu'il faudra dédaigner la musique on parlera d'amuser, de flatter l'oreille. Lorsqu'on voudra défendre la rime on invoquera les droits de l'oreille. L'oreille sera responsable du "plaisir que nous cause l'harmonie mécanique des vers." Son témoignage sera requis dans toutes les causes et par tous les partis; car, c'est un témoin bénévole, avec lequel il est facile de s'accommoder. Notion à la fois précise et fuyante, l'oreille évoque dans l'imagination du XVIII[e] siècle l'apparence d'une personnalité qui vit, qui agit, qui juge et sent, telle une réalité objective dont nous constatons les manifestations sans qu'il nous vienne à l'idée de mettre en doute son existence. Qu'importe à l'objectivisme si le mot cache des idées contradictoires ou mal formées; qu'importe même s'il est vide de signification. Son utilité n'est-elle pas manifeste? Ne permet-il pas de

Sur la Poésie.

localiser dans un sens, de situer dans un organe l'insaisissable complexité du plaisir auditif ? Ne tient-il pas lieu de toute explication plus délicate ? L'oreille est visible, tangible; il suffit de l'individualiser pour en faire le représentant autonome de l'autorité et du sens musical. On le voit, de toutes ces luttes soutenues autour de la poésie et de l'éloquence, et dirigées contre la musique, celle-ci sort indépendante et superbe. C'est dans son domaine, que ses adversaires devront l'aller provoquer.



V

LA MUSIQUE ITALIENNE ET LA MUSIQUE FRANÇAISE

Historique.



Vers la fin du XVIIe siècle, un prêtre normand, l'abbé Raguenet, se rendit à Rome à la suite d'un prélat français. Il rapporta de ce voyage deux œuvres critiques : l'histoire des monuments romains et le "Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde l'opéra". Oubliés aujourd'hui, ces ouvrages connurent cependant la célébrité. L'un valut à son auteur le titre de citoyen romain ; l'autre fut l'occasion d'une guerre fameuse dans l'histoire de l'art et mit aux prises, pour la première fois en France, la musique italienne et la musique nationale. Raguenet n'était pas seulement un esprit curieux d'érudition ; il voyageait en artiste autant qu'en archéologue. Son "Parallèle" semble inspiré du double souci de conserver l'impartialité du savant tout en communiquant au lecteur l'émotion du

Paris 1702, in-12.

dilettante. De là le titre de l'ouvrage, et son plan. L'abbé a voulu nous présenter parallèlement les mérites de l'opéra italien et ceux de l'opéra français. D'un côté il nous montre la supériorité française dans le choix des livrets, dans l'intérêt soutenu des récits, dans l'importance des chœurs, la pompe des danses, des habits et des machines, enfin dans la discipline de l'orchestre et la précision des instruments a vent. Puis il place en regard la splendeur musicale des opéras italiens ; la hardiesse de leurs airs, la richesse de leurs accompagnements, le timbre et la virtuosité de leurs voix, la puissance des violons et des instruments d'harmonie. Et il conclut que le genre français l'emporte comme spectacle, mais que l'opéra italien a ce privilège "qu'on ne s'y ennuie jamais."

Quel accueil le public fit-il à ce petit livre ? Il nous serait bien difficile de le savoir aujourd'hui, si quelque part en province, un homme de qualité n'avait eu soin de mettre par écrit les discussions que le Parallèle avait provoquées autour de lui et dont il avait pris certainement la meilleure part. Lecerf de la Vieuville de Freneuse (1674-1707), "garde des sceaux du Parlement de Normandie", eût le loisir et l'heureuse idée de réunir, en les amplifiant considérablement, un certain nombre de ces entretiens où se débattaient alors les intérêts les plus graves de la musique et dont les ouvrages dogmatiques n'offrent généralement qu'un faible

écho. En 1704, il fit imprimer à Bruxelles trois dialogues et une lettre sous le titre anonyme de : "Comparaison de la musique italienne et de la musique française." Un chevalier, un comte et une comtesse y critiquent avec esprit et sincérité le livre de Raguenet. Cette première partie fut suivie bientôt d'un second volume, contenant une nouvelle lettre, trois dialogues, (entre le chevalier, un marquis et deux dames), et un traité du bon goût en musique. Il semble que Lecerf ait voulu accabler son adversaire et répondre par avance à toutes les objections. On attendait de Raguenet une "Défense du Parallèle"; elle parut cette année même, en 1705. Et, sans tarder, Lecerf lui opposa la troisième partie de sa Comparaison. C'étaient trois nouvelles dissertations : l'une sur la musique d'église, l'autre sur Bononcini, la dernière servant de réponse à la Défense et suivie d'un fragment d'opéra chrétien. Les gazettes se mêlèrent à la polémique. Le médecin Andry déclara, dans le "Journal des Savans" : "Après tout on ne laissera peut-être pas de demeurer persuadé que la musique française vaut beaucoup mieux que la musique italienne. On pourrait seulement souhaiter que la bonne cause fut en de meilleures mains." Lecerf répliqua de suite en publiant : "L'art de décrier ce qu'on n'entend point." Ce fut le dernier ouvrage du garde des sceaux musicographe. La mort le saisit avant qu'il ait pu ajouter à son livre une quatrième partie qui devait comprendre : un cata-

Bruxelles, 1705.

Bruxelles, 1706.

1705, p. 684 et 1706, p. 219.

Bruxelles, 1706.

logue critique de tous les opéras français, une idée de la réforme pour notre musique profane et religieuse; un dialogue entre les musiciens mathématiciens.

Telle qu'elle nous est parvenue, l'œuvre de Lecerf a donc l'aspect d'un recueil un peu factice, composé d'une douzaine de brochures parues entre 1705 et 1707. La lecture de ce gros volume est agréable et infiniment instructive. La forme épistolaire ou dialoguée que l'auteur affectionne n'est pas un simple artifice littéraire. Ce chevalier, cette comtesse, ce marquis, cette demoiselle forment une compagnie assez plaisamment caractérisée où se mêlent curieusement la galanterie et le naturel, le goût du badinage et des pensées profondes. Parmi toute la littérature de conversation, si abondante à ce moment, le livre de Lecerf est certainement un des plus vivants. Sans cacher ses préférences, l'auteur conserve un ton simple, et un souci des personnages en scène qui le rend aussi aimable au lecteur que précieux pour l'histoire. Son style frappe juste, et sa franchise dut soulever quelque colère à Paris. Brossard ne put s'empêcher de remarquer en note de son propre exemplaire : "ce livre contient divers traités très curieux; mais la critique m'en paraît un peu trop salée et trop sévère." Il est vrai que Lecerf écrivait malignement à propos de l'auteur du "Prodromus", qu'il "contait fleurette à la sainte hostie!" Ça et là brille le bel esprit : "Vous nous en imposez,

Bibl. Nationale, V 25310.

chevalier. - Point du tout. Tout ce que je dis aux belles personnes est toujours vrai et si je vous trompe jamais, ce ne sera pas en des choses qui vous sont, à vous et à moi, si indifférentes." Mais le plus grand mérite de la Comparaison, aux yeux de l'histoire musicale, c'est la richesse de son érudition. Lecerf se plait à épuiser les questions qui l'intéressent; il s'étend plus qu'il ne se concentre. Au cours de ces publications successives les mêmes arguments reparaissent plus d'une fois sous sa plume mais présentés de façon nouvelle, et sans cesse enrichis d'exemples différents. Que ne trouve-t-on pas dans ces mille pages in-douze? Comment tant de documents ont-ils été rassemblés et ordonnés, loin de Paris, dans un livre qui parut à Bruxelles ? Que d'articles manqueraient à la "Biographie Universelle de musiciens", si Fétis n'avait pu mettre la main sur cette source précieuse ! Ici c'est une digression sur la musique antique, âpre critique du livre de Perrault, là une vie de Lulli, où chacun a puisé ; plus loin un essai d'analyse esthétique, ou la description d'une représentation à l'Opéra, suivie d'une rêverie sur le principe métaphysique de l'art musical. N'est-il pas étonnant de rencontrer toutes ces qualités chez un homme qui "ne fesait pas son capital de musique."

I, 75.

La "Comparaison" et le "Parallèle" sont deux ouvrages absolument différents l'un de l'autre, opposés aussi bien par l'antagonisme voulu de leurs auteurs que par l'esprit qui les soutient et

par leurs proportions même. Le livre de Raguenet - fort modeste d'ailleurs - est né du besoin de comparer entre elles les joies musicales éprouvées en différents pays, et d'en relater le souvenir agréable. Son principe et sa cause première doivent être cherchés dans les émotions d'un dilettante. Le cœur et l'oreille guident notre abbé. Tandis que la raison et la doctrine animent son adversaire. Lecerf ne connaît de la musique italienne que ce qu'on pouvait en entendre en France vers 1700, c'est-à-dire quelques pièces d'église, quelques cantates et sonates. Il n'a jamais assisté à une de ces représentations dont le souvenir transporte l'auteur du "Parallèle". Il juge de loin, et pourtant n'hésite pas. C'est qu'il disserte de toutes choses avec la préoccupation d'une thèse à soutenir. Peu lui importe en fin de compte la réalité des faits; mais si les faits sont tels que l'abbé l'affirme, il entend qu'on en tire telle conclusion et non pas telle autre. Il part précisément en guerre contre cet entêtement d'éclectisme qui fait l'originalité du "Parallèle", et l'enthousiasme de Raguenet lui demeure incompréhensible. Il n'admettra pas, par exemple, que l'opéra, fut-il celui de Lulli, soit mis en parallèle avec la tragédie de Racine ou de Corneille. Lecerf a ceci de très singulier, pour un critique musical, qu'il place la musique au rang des choses médiocres; il ne la méprise pas ouvertement, mais il l'admire après beaucoup d'autres choses, et il assimile volontiers l'art des sons à celui des mets. Raguenet

lui paraît ridicule et lui inspire une véritable antipathie lorsqu'il s'écrie : "Ce n'est pas assez d'une âme pour sentir les beautés de toutes les parties de cette musique. On est extasié de plaisir, il faut se récrier pour se soulager, il n'y a personne qui puisse s'en défendre; on attend avec impatience la fin de chaque air pour pouvoir respirer... Les symphonies italiennes remuent avec tant de force les sens, l'imagination et l'âme que les joueurs de violon qui les exécutent ne peuvent s'empêcher d'en être transportés, et d'en prendre la fureur, qu'ils tournent leur violon et leur corps qu'ils agitent comme des possédés." Ces ravissements n'ont aucune prise sur le garde des sceaux. "L'auteur ne nous connaît guère, dit-il, et il nous prend pour de bons badeaux, nous autres gens du monde pour qui son livre est fait." Lecerf prend la plume parcequ'il ne veut pas qu'on mette en parallèle la musique et le drame, l'agrément des oreilles et le contentement de l'esprit, l'extase outrée d'une symphonie frénétique et la sage modération d'une tragédie ornée de machines. Il demande que l'on établisse un partage entre ces plaisirs esthétiques et qu'on se hâte de conclure, déclarant que l'Italie a tort et que la France a raison, parceque l'une tombe dans l'excès dont l'autre a su se garder. Entre ces deux amateurs normands il n'y avait donc pas d'entente possible. L'un traitait une question de principe; l'autre évoquait ses émotions.

p. 16.

I, p. 16.

Après la mort de Lecerf la querelle semble

s'apaiser. "Il paraît surprenant, remarquera plus tard un biographe du garde des sceaux que de tant d'habiles musiciens dont est fournie la France, il n'y en eut néanmoins aucun qui entreprit de venger ses intérêts". En réalité la rivalité des deux écoles ne cessa pas d'occuper les esprits. Nous en trouvons la preuve dans une "Dissertation sur la musique italienne et française par Mr L. T." publiée dans le "Mercure" de novembre 1713, et rééditée par Bonnet dans son "Histoire de la musique". L'auteur de cette plaquette, qui pourrait être le musicien de la Tour, a lu Raguenet et Lecerf, et, tout en se gardant de les citer, il résume leurs opinions dans un habile compromis. Sa conclusion, qui mettrait d'accord tous les partis, est "qu'on pourrait faire un genre de musique parfait si l'on pouvait joindre ce goût savant et ingénieux de l'Italie, au goût naturel et simple des Français." Quelques années plus tard, l'abbé Dubos, dans ses "Réflexions sur le Beau", n'oubliera pas la musique italienne. Mais ici, comme dans son ouvrage, Dubos évite les polémiques, et s'il penche en faveur de la musique française il n'en soutient pas la cause bien vivement; il ne cite aucun de ses prédécesseurs ou contemporains et ajoute simplement que "ce sujet vient d'être traité". Son livre ne nous apprend rien de nouveau sur ce point.

Mercure, 1726.

p. 1.

Paris, 1715, p. 225.

Paris, 1719.

Arrivons enfin à un ouvrage où l'on ne chercherait pas tout d'abord des notions de musique, et qui contient cependant des pages tout à fait pré-

cieuses pour l'histoire des idées esthétiques de cette époque. C'est le "Spectacle de la nature" de l'abbé Pluche. Le but de ce livre, sorte d'Encyclopédie des sciences et des arts, est avant tout didactique et pendant longtemps les collèges en tirèrent profit. De nos jours même il y aurait intérêt à parcourir ces dix volumes in-octavo. Pluche était un esprit studieux et un ferme caractère. Voué au professorat dans un séminaire de province, il fut inquiété pour ses opinions lors de la Bulle Unigenitus, et dut à la protection de Rollin une situation privée dont les loisirs lui permirent de mener à bien son entreprise littéraire. C'est dans le septième volume du Spectacle, parmi les "Professions instructives", que se trouve le chapitre traitant de l'art musical. Le plan de ce chapitre est simple. L'auteur pose en principe que tout art doit avoir une fin utile; il cherche ensuite un critérium de cette utilité, passe en revue les opinions des maîtres, et conclut en condamnant toute musique dont le but n'est autre que le plaisir. Cette longue dissertation - elle a plus de cent pages - nous apprend l'existence de polémiques musicales dont les contemporains ne parlent pas. Elle nous montre parmi les artistes eux-mêmes des contestations aussi vives qu'entre les doctrinaires. Voici par exemple Guignon "persuadé que la musique est faite pour tirer l'homme de l'ennui, et qui a choisi la méthode la plus propre à l'amuser et à le surprendre". Tandis que "Baptiste (Anet) au

Paris, 1731.

contraire n'approuve point cette ambition de dévorer toutes sortes de difficultés, ou, s'il la croit utile à quelque chose, il est bien éloigné de la regarder comme la route de la perfection. C'est, selon lui, arracher quelques perles baroques au fond de la mer, pendant qu'on peut trouver des diamants à la surface des terres. Il n'examine pas de quelle nation ni de quelle main vient une pièce: allemande, italienne, anglaise, elle lui est égale. S'il la trouve noble et gracieuse, il la joue et se la rend propre par la justesse de ses sons, et par la singulière énergie de ses expressions. Mais il refuse constamment son ministère à ce qui n'a d'autre mérite que celui d'être difficile, bizarre ou hérissé. Puis voici l'école française se rassemblant autour de la gloire de Lulli pour s'opposer à Rameau et à ses tendances italiennes : " Mr Rameau, après avoir fait une étude profonde de l'harmonie et des moyens de la perfectionner, a porté cette partie de la musique à une hardiesse de composition et à une liberté d'exécution où les Italiens même ne paraissent pas l'avoir amenée. D'autre part Mrs de la Lande, Mouret, de Bousset, Couperin, d'Agincourt, le Clair et d'autres maîtres de la première réputation, dont plusieurs sont encore vivants, ont toujours prétendu que le premier mérite de la musique, était la belle mélodie et le beau chant; mais que la mélodie était ou incompatible ou méconnaissable soit avec une rapidité extrême, soit avec une trop forte charge d'accords et d'ornements; qu'ainsi le beau chant était comme noyé

dans les vitesses modernes, ou banni totalement de la musique nouvelle ; qu'elle cessait d'être raisonnable. Ils disent que nous, comme nous naissons tous un peu géomètres ou amis de la symétrie et des mesures, nous naissons tous musiciens, les uns plus, les autres moins ; que le premier pas de notre musique et de celle de tous les peuples qui ont quelque culture, a été de former un chant conforme à la pensée ou au sentiment qui occupe l'âme ; et le second pas, de nourrir et de relever ce chant par d'agréables consonnances, qu'ainsi l'harmonie est une beauté de second ordre, et nécessairement subordonnée à la première, que c'est une suivante qui doit être attentive à aider, à produire, à faire valoir sa maîtresse, non à la cacher, moins encore à la détruire." Pluche n'insiste pas sur la querelle de Lecerf, bien qu'il paraisse l'avoir connue. "Cette querelle est bien différente de ce qu'elle était autrefois, écrit-il. Nous n'admirons plus notre musique par exclusion, c'est une petitesse qui nous déshonorerait en nous appauvrissant."

Pluche, loc. cit.

id.

Cette concession ne doit pas nous tromper. Si l'art français avait été contraint de s'accommoder aux influences italiennes durant les trente ans qui séparent la Comparaison du Spectacle, sa théorie reste et restera longtemps encore hostile à toute entente. La guerre des Bouffons le prouvera bientôt. La querelle n'est pas terminée. Pluche lui-même contribuera à rendre impossible toute réconciliation sur le terrain des doctrines. Son livre formule la

déclaration la plus vive et la plus absolue qu'il soit possible d'imaginer contre l'esthétique italienne. Le Spectacle confirme et complète la Comparaison. Au début et à la fin de la période que nous étudions, Pluche et Lecerf apparaissent comme les deux champions de l'art musical français. Leurs arguments diffèrent le plus souvent, mais leur dogme est semblable et leur but identique. Leurs deux ouvrages ont pour ainsi dire épuisé cette matière et nous trouvons chez eux à peu près toutes les bonnes raisons que la France était alors en mesure d'invoquer pour justifier son goût.

Causes. Si nous voulons juger utilement des théories, souvent confuses, auxquelles ces disputes ont donné naissance, il faut nous rappeler les préoccupations esthétiques de la France à cette époque. Nous avons vu la philosophie de l'art vers 1715, s'appuyant sur le triple principe de la fiction, de la nature et de la vraisemblance, hésiter devant le phénomène musical et chercher péniblement sa voie entre des métaphysiques incomprises et une critique timide. Puis nous avons assisté à l'assaut livré à l'art par la morale, par la littérature et l'éloquence. Enfin nous nous sommes arrêtés avec l'école de La Motte devant l'oreille, concept obtenu par des éliminations successives et devenu le symbole de la puissance musicale. Il faut maintenant pénétrer dans ce domaine de l'oreille. Il n'est plus possible de rejeter "les charmes de l'oreille" comme le faisaient les

théologiens, ni même de "réserver ses droits" comme le voulaient les poètes. Les problèmes qui se posent ici obligent la critique à prendre pour point de départ ce qu'on pourrait appeler "le canton sensoriel" de l'oreille, c'est-à-dire le sens musical lui-même. Or, deux attitudes différentes se remarquent de suite à l'égard de l'oreille, parmi les polémiques de 1700. Les uns considèrent que le sentiment musical émancipé peut suffire à fonder une esthétique du beau sonore. Ce sont, avec Raguenet, les défenseurs de la musique italienne. Les autres, et Lecerf à leur tête, n'admettent cette émancipation que sous certaines conditions. Ce sont les partisans de l'art français.

On sait combien le combat fut vif. Les Italiens étaient décidés à admirer sans contrôle tout ce que la musique et les musiciens pouvaient inventer pour flatter l'oreille. Les chanteurs transalpins, écrit Raguenet "soutenus de voix rossignolantes et d'haleines infinies, passent à tout moment du b carre au b moll et du b moll au b carre. Ils font des passages d'une étendue à confondre ceux qui les entendent pour la première fois, sur des tons à faire frayeur; ils hasardent ce qu'il y a de plus dur et plus extraordinaire, dans le sentiment qu'ils ont d'être les premiers hommes du monde pour la musique, d'en être les souverains et les maîtres despotiques, et en gens toujours assurés du succès. Leurs compositeurs jettent la frayeur dans l'esprit de l'auditeur, qui croit que tout le concert va tomber

dans une dissonnance épouvantable, et souvent leurs accords frémissent entre eux de la bizarrerie de leur assemblage." "Ils ne songent pas, ajoute Lecerf, au danger que l'on court en allant trop loin, ou plutôt ils pensent que quoiqu'ils fassent ce ne saurait être une faute, qu'on sera obligé de les admirer sans raison, en vertu de leur harmonie détournée, et que leur autorité fera oublier les règles ordinaires de la sage médiocrité, au-dessus de laquelle ils se mettent, et du bon sens qu'ils ne daignent pas consulter." Pour les Français, on le voit, la raison et la sage médiocrité passent avant toute exigence de l'oreille. Amuser l'oreille est pour eux un moyen d'atteindre subrepticement l'intelligence, non une fin légitime en elle-même. Et s'ils raisonnent tant c'est parcequ'il s'agit en réalité de défendre les droits de la raison elle-même.

p. 13.

Lecerf, III, p. 131

Aussi la supériorité des Français est-elle manifeste sur le terrain de la critique. On s'étonne de la pauvreté des arguments italiens, de leur petit nombre et de la facilité avec laquelle ils dégénèrent en attaques violentes, personnelles ou oiseuses. Le vrai, et peut-être le seul mérite de Raguenet et d'Andry est d'avoir provoqué l'humeur de Lecerf et donné à l'esthétique française l'occasion de se formuler. Ni l'un ni l'autre de ces écrivains ne pourrait se vanter d'avoir protégé efficacement la musique italienne. Sans doute la vivacité naturelle de cet art transalpin et le charme de sa nouveauté, furent des armes suffisamment

redoutables. La musique de Corelli eut pu dire, avec une héroïne de son temps : “ Nous autres jolies femmes, personne n'a plus d'esprit que nous quand nous en avons un peu; les hommes ne savent plus alors la valeur de ce que nous disons, en nous écoutant parler ils nous regardent, et ce que nous disons profite de ce qu'ils voient.” Mais il y a plus, et, pour tout dire, la mentalité française ne permettait pas à la conception italienne de se justifier comme elle l'aurait pu, et de se soutenir avantageusement par le raisonnement. L'art français reproche à son rival de n'être pas raisonnable! Comment répondre à cette assertion, qui est vraie, sinon en demandant à son tour de quel droit la raison prétend imposer ici ses lois. Or, c'est précisément là une question que Pluche ou Lecerf ne laisseront jamais poser, et qui ne vient du reste pas à l'esprit de leurs adversaires. La lutte n'est donc pas égale entre la raison et l'oreille, c'est-à-dire entre la France et l'Italie. puisqu'on admet implicitement que l'une est supérieure à l'autre. L'oreille, encore une fois, pour prouver la légitimité de son émancipation doit pouvoir récuser l'autorité de la raison, qui est ici juge et partie. Mais une attitude pareille est interdite en 1715. L'idée que l'hégémonie des facultés rationnelles pourrait être suspectée a, pour les contemporains du “Spectacle de la Nature” quelque chose de ridicule et de sacrilège. Il faut voir avec quelle indignation Pluche - devant qui certains italienisants avaient sans doute

Marivaux. Marianne, I, p. 2.

élevé la voix - s'emporte contre ces dilettantes "qui croient plaire à l'homme en le traitant comme le bouvreuil ou le sansonnet, qui ne pensent point et qui passent des jours entiers à entendre et à répéter de purs sons".

p. 133.

La France a donc beau jeu en attaquant l'Italie par ce côté et au nom d'un postulat que tout le monde admet. Là où la raison ne trouve pas son compte, il n'y a plus que vanité et ridicule aux yeux d'un Lecerf. "Représentez-vous, écrit-il, une vieille coquette raffinée chargée de blanc, de rouge et de mouches; tout cela véritablement appliqué avec tout le soin et l'adresse possible; souriant et grimaçant de la manière la plus fine et la plus étudiée; mais souriant à droite et à gauche, grimaçant sans cesse; toujours du brillant et de la vivacité, ni justesse ni prudence; des airs engageants, une envie perpétuelle de plaire à tout le monde; avec cela sans cœur, sans âme et sans sincérité, inégale, ne demandant à tous moments qu'à changer de lieux, de plaisirs. Voilà la musique italienne." De même Pluche applique toute son ironie à railler la "musique barroque, qui passe pour chanter, en mesurant des vitesses et du bruit, et qui n'est ni plus significative ni plus scandaleuse qu'une grêle de coups qu'on ferait tomber sur un coffre." L'attitude de la France est d'autant plus assurée que celle de l'Italie semble moins défendable. Et l'on ne peut méconnaître en vérité une certaine perspicacité, quelque courage même dans ces indignations. La

I, p. 144.

France est le seul pays qui ait opposé à ce moment une résistance opiniâtre aux éblouissements de la musique italienne. Les Anglais, dès la fin du XVII[e] siècle, avaient appelé de leurs vœux "that sort of music" comme l'appelle Purcel dans une préface gallophobe. L'Allemagne suivait la mode, et se montrait plus attentive à Telemann qu'à Sébastien Bach. Chez nous au contraire tout une partie du public éclairé, soutenue par des artistes de talent, s'effraie des licences que prend l'oreille, et de l'épanouissement démesuré de cette floraison étrangère. Il nous est aisé aujourd'hui, instruits par deux siècles d'histoire, de critiquer les défauts d'une virtuosité sans limite, et d'un art qui fut surtout sensuel. Mais, pour prévoir ces dangers dès l'époque même de Bononcini et de Vinci, il fallait la sagesse judicieuse de l'abbé Pluche ou l'instinct très sûr qui fit d'un gentihomme normand un musicographe érudit. Derrière cette plastique brillamment colorée des maestri à la mode, le goût positif des Français soupçonnait avec raison l'indifférence des sentiments et comme une disette d'âme qui cherchait à se dissimuler. C'est alors que les bons esprits s'inquiètent d'un phénomène dont ils ne parviennent pas à découvrir la cause. Quel est donc, se demandent-ils, ce délire d'extravagance, cette vanité de varier et d'orner par le dehors des réalités appauvries ? Pourquoi les propriétés en quelque sorte physiques et matérielles du son tentent-elles de l'emporter sur les exigences de l'ex-

Sonate a tre, 1683.

pression psychologique? Pourquoi des attractions mécaniques veulent-elles se substituer aux affinités complexes de l'âme humaine? Pourquoi l'arbitraire de la forme jeté sur l'indifférence du fonds a-t-il la prétention de remplacer l'inspiration normale et modeste? Questions irritantes, bien dignes de mettre aux prises des intelligences avisées, et qui ne tendent à rien moins qu'à poser le redoutable problème de l'art pour l'art.

Malheureusement, il faut reconnaître la France n'était pas en mesure de répondre aux questions qu'elle se posait ainsi, parceque, pour les résoudre logiquement elle eut été forcée de désavouer les conceptions artistiques dont elle conservait la tradition. On sait en effet que la musique italienne et la musique française vivaient depuis longtemps en bonne intelligence. Nous trouvons bien au XVII[e] siècle chez Mersenne, chez Maugars et chez quelques écrivains, des critiques de l'art étranger; mais ni Lazzarini, ni Rossi, ni Lulli n'eurent à souffrir vraiment de ces discussions. Or, vers 1700, voici que la France se sépare nettement et tout à coup de l'Italie. Comment expliquer ce revirement? Parceque, dira-t-on, l'Italie dépasse la mesure. Cela est évident mais n'explique pas autre chose que la cause occasionnelle du conflit. Depuis longtemps, tout au moins depuis un siècle, les données essentielles de l'esthétique italienne et de l'esthétique française sont les mêmes. Elles émanent d'une mentalité également éprise

d'objectivisme, qui considère la musique comme un divertissement social. Tout au plus peut-on dire que les artistes du Nord sont un peu plus réservés et plus sages que ceux de Rome ou de Venise. Mais le point de vue dont le public considère leur art - et cela est essentiel - reste le même. Personne ne met la musique au rang des choses sérieuses; elle n'est là que pour "l'agrément"; elle n'a point par elle-même d'autre vertu que de divertir les oreilles et d'amuser quelque temps l'esprit. Et plus tard ni Lecerf ni Pluche ne songeront un instant à combattre l'italianisme comme le fit Wagner au XIXe siècle, au nom d'un idéal métaphysique. Ils donneraient volontiers la main à leurs rivaux pourvu que ceux-ci consentent à se modérer. Tout leur siècle avec eux inclinerait vers une réconciliation des deux goûts, dont Couperin et Rameau ont plusieurs fois cherché la formule. Il y a donc accord de principe et, ni l'orientation musicale italienne ni l'orientation française - qui est la même - n'ont changé en 1715. Toute la différence vient de ceci : la musique de Scarlatti et de Pergolèse continue son évolution dans la voie de "l'agrément", celle de Lulli et de Campra s'arrête en chemin. C'est donc en réalité une question de mesure et rien d'autre qui anime Lecerf contre Raguenet, et Pluche contre la musique baroque. On voit combien cette situation est critique pour les doctrinaires français! Car, n'étant point séparés de l'esthétique italienne par un principe, ils ne parviendront jamais à fonder leurs

doctrines sur une conception artistique, dont l'Italie ne puisse elle aussi se réclamer! Considérant l'art d'un point de vue qui est également italien ils ne prouveront pas, quoiqu'ils fassent, que les italiens ont tort. En un mot, ils ne peuvent invoquer, pour s'en tenir à la musique française, que le bon plaisir et le goût de la nation. Ce n'est pas assez pour légitimer un système et justifier les prétentions d'une critique autoritaire et dogmatique. En bonne logique ce sont les Italiens qui ont raison, puisqu'ils appliquent dans toutes ses conséquences une théorie que la France ne conteste pas. Pour qu'ils aient tort, il faudrait que la musique ne fut pas un art d'agrément, qu'elle ait un autre but que de procurer des joies auriculaires. Alors en effet, et alors seulement, la virtuosité, la bizarrerie, "le volatil italien" comme l'appelle Pluche, serait condamnable et condamné. Ce serait là le remède, chacun en a l'intuition et s'efforce de le découvrir. Mais comment démontrer l'utilité de la musique dans un pays où les moralistes la condamnent, où les philosophes, les hommes de lettres, les éducateurs la déclarent importune ou vaine, et où des enthousiastes comme Raguenet tombent aussitôt sous les coups des honnêtes gens. Les théologiens, les orateurs, les poètes proclament bien haut qu'ils n'ont que faire de musique, que la sonorité est un piège pour l'esprit, une contrainte ridicule, un ornement puéril. La raison repousse la musique, et il faut cependant que la musique soit

raisonnable ! Telle est la thèse véritablement spécieuse que l'esthétique de 1715 s'est proposée à elle-même pour justifier son goût contre celui de l'Italie.

Argumentation.

Pour Pluche et Lecerf, soutenir cette thèse c'est, bien entendu, rattacher le phénomène musical aux seules facultés qui comptent alors dans l'âme humaine, aux facultés intellectuelles. Leur argumentation sera la suivante.

"Tous les plaisirs que nous pouvons éprouver, écrit l'auteur du "Spectacle", ont été créés pour une fin sage, et pour nous inviter à obtenir, sous le gouvernement de la règle, un bien profitable au particulier sans nuire à la société... Mais, séparez-vous le bien ou la fin désirée par l'auteur de la nature, d'avec le plaisir qui en est l'avertissement ou l'attrait, c'est un désordre. Présenter le plaisir pour le plaisir même, c'est un renversement, servons-nous d'un terme plus clair, c'est une prostitution... Point de plaisir que la raison ne doive rejeter quand il n'opère plus ce bien... Tout ce qui flatte l'odorat est un avis de ce que la bouche doit refuser ou admettre..., la saveur n'est qu'un avis. Le toucher n'est qu'un avis. Il en est de même de ce qui affecte l'ouïe et la vue... Plus les plaisirs sont vifs plus grande est l'utilité à laquelle ils tiennent. En sorte que c'est déshonorer la nature et renverser l'ouvrage de son créateur, que de prendre un plaisir touchant et de mépriser l'excellent bien dont il était

l'amorce et, en un sens, la récompense. Les saveurs des boissons et des viandes qu'on voudrait encore s'accorder avec recherche quand l'estomac est déjà plein, deviennent des plaisirs criminels et touchent de bien près au dégoût. Les plus grands charmes de l'oreille sont aussi peu raisonnables quand ils corrompent l'esprit, et ils tendent directement à l'ennuyer lorsqu'ils ne l'occupent de rien."

p. 110 et 144.

C'est là une doctrine précise et dont l'habileté dut produire bon effet. Auteur de la nature, souverain bien, cause finale et cause première, etc... Le lecteur de 1730 ne résiste pas à des entités aussi vénérables. N'est-ce pas d'ailleurs se montrer avisé que d'attaquer l'Italie du côté de l'hédonisme et au nom de la morale outragée ?

Plus subtil est Lecerf, et plus poétique aussi :

"Amour à l'homme enseigna la musique"
"Quoiqu'il n'en eut devant nulle pratique",

s'écrie le chevalier de la Comparaison. "L'amour ! Voilà un père et un maître digne d'un tel art que la musique. - Mais, reprend le marquis, j'aurai deux objections à vous faire. La première, qu'il est constant que la musique a été inventée en l'honneur et pour le culte des dieux, donc l'amour n'en est pas le père. La seconde c'est que selon toutes les apparences ça a été la nécessité, le besoin, qui a trouvé et mis en usage tous ces arts. L'agréable n'en a pas été la source et n'en saurait être la fin.

Donc l'amour qui n'a que l'agrément et point d'utilité n'a pas dû trouver la musique et ne doit pas nous y porter. - L'amour point d'utilité, répliqua le chevalier! eh! mon pauvre ami quel blasphème! Qui doute que l'amour, quelqu'il soit, n'ait des utilités infinies? Quand on dit que l'amour a trouvé la musique, qu'il l'enseigne, on entend une passion violente qui peut causer de la douleur, de la volupté, "du ravissement d'esprit". La nécessité et le besoin, dites-vous, doivent être la source et la fin des arts. A la bonne heure! Mais vous savez que la nécessité et le besoin se mesurent sur les désirs qu'on a, réels ou non. Au reste si vous voulez que les besoins qui nous portent à invoquer les dieux soient tout à fait effectifs et naturels, comme je vous ai dit que je donnais au nom d'amour une signification très étendue, j'y consens encore. Les fruits de la terre profitaient mal, on appréhendait une stérilité générale, et on demandait un temps favorable. Ce temps venait et la récolte était abondante. La peste désolait un pays, le peuple allait prier les dieux de l'en délivrer, et les remerciait de l'avoir délivré. Voilà de la douleur, de la volupté et du ravissement d'esprit, et voilà les besoins du monde les plus naturels; or cela se peut appeler amour. Je dirai que l'amour aura dicté la musique qu'on aura inventée en ces occasions; car le désir de vivre, de vivre dans l'abondance et d'y voir vivre sa femme et ses enfants, et la peur du contraire est un sentiment qui inspire des mouvements assez

II, p. 145. vifs pour mériter le nom de passions." Ces pages admirables nous surprennent en 1705, et la philosophie qu'elles défendent semblerait inexplicable à ce moment si nous ne distinguions pas sa lointaine origine. Lecerf se réclame ouvertement de la Grèce; ses inspirateurs sont Plutarque et Théophraste. Il les cite, et - ce qui est plus louable encore, - cherche à rendre siennes leurs doctrines, qu'Amiot lui a transmises. Fonder ainsi, un siècle avant Schopenhauer, une esthétique des sons sur le vouloir vivre, et définir cent cinquante ans avant Wagner la musique en l'assimilant à l'amour, c'est, on peut le dire, se montrer singulièrement en avance. Cette humanité qui, dans un commun ravissement, adresse aux dieux des hymnes de joie ne nous fait-elle pas songer à Beethoven plutôt qu'à Lulli. Quelle intuition mystérieuse a pu conduire ce gentilhomme normand vers une conception aussi lointaine, et dans laquelle se rejoignent l'antique sagesse des peuples et la pratique de l'art le plus moderne. Quelle perspicacité lui fit deviner que " l'amour est un nom bien vaste ", et qu'on ne saurait sans blasphème le réduire à l'agréable ou l'opposer à l'utile ? Rien n'est plus étranger à l'esprit du siècle que de vouloir saisir la passion et la vie dans ce qu'elles ont d'essentiel, de les considérer d'assez haut pour confondre dans une même vue l'énergie des vouloirs, le plaisir de la jouissance et la finalité des désirs. Ces "besoins du monde les plus naturels",

cette nécessité impérative qui pousse l'homme vers l'acte artistique, avant toute intervention de la conscience, et qui porte en soi son utilité, sa justification, sa fin dernière, Lecerf l'entrevit à la source du phénomène musical, et invoqua sa toute puissance pour rétablir l'art dans ses droits. Exemple rare de clairvoyance et qui montre combien, à ce moment même, l'étude des réalités sonores forçait les idées à évoluer en un certain sens.

Le Spectacle et la Comparaison semblent assez voisins l'un de l'autre, malgré l'aspect différent de leurs thèses. Car tous deux s'efforcent également de rallier le plaisir musical à une fin qui en légitime l'attrait; et ils s'opposent au plaisir qui n'est que plaisir. Pour arriver à ce même but, l'un réduit au minimum la valeur de ce plaisir, l'autre la porte à l'infini. La musique, dirait l'abbé, est trop peu de chose pour s'imposer par elle-même; méprisons ses charmes si ils ne servent pas à quelque fin plus relevée. La musique, s'écrierait le garde des sceaux, porte en soi une toute puissance qu'il serait sacrilège de méconnaître.

Ces principes une fois posés il fallait en appliquer aussitôt les conséquences. Condamnons l'art qui ne sert à rien. Soit. Mais à quoi peut donc bien servir la musique ? Ce sera la seconde partie de l'argumention française. Remarquons du reste que si les hostilités s'étaient arrêtées au point où nous en sommes, elles n'auraient profité à aucun des adversaires en présence. Une théorie qui réprouve

toute démonstration inutile deviendrait dangereuse à la musique française, tout autant qu'à la musique italienne. Au nom de l'intensité expressive il serait aisé de condamner non pas seulement les virtuoses, mais une bonne partie de la "musique qui berce", et peut-être même l'idéal de Lalande ou de Philidor. D'autre part l'exaltation du pathos musical et la passion sincère s'accorderaient sans doute mieux avec la scène de Bayreuth qu'avec la salle du Palais-Royal ! Il y a donc quelque imprudence dans ces vigoureuses déclarations de principe. Mais l'esthétique française n'y prend pas garde.

"Allons, dit courageusement l'abbé Pluche, à la vraie raison de la méprise de tant de musiciens. Le son est l'objet de l'oreille comme la couleur l'est de l'œil. Les beaux sons sont le plaisir de l'oreille, et les belles couleurs le plaisir des yeux. Mais comme les couleurs sont destinées à mettre une distinction dans les objets, elles ne plaisent pas longtemps si elles ne tiennent à quelque figure ; parcequ'alors elles sont hors de leur place. L'esprit cherche non des couleurs mais des "objets" colorés. De même les sons par leur variété nous aident à désigner une infinité de choses et de pensées. Mais si les sons viennent à la file sans tenir à un objet ni à une pensée, ils commencent à nous ennuyer, ils ne sont plus signes de rien... Il y a une sorte d'absurdité et de dégoût inévitable dans une longue suite de sons qui par eux-mêmes ne sont pas significatifs, ou qui cessent

de l'être après nous avoir suffisemment avertis... Il est difficile de nous attacher quand aucune pensée ne nous arrête, et les sons ne se séparent guère de la parole qui y attache un sens. Le plus beau chant, quand il n'est qu'instrumental, devient presque nécessairement froid, puis ennuyeux, parcequ'il n'exprime rien. C'est un bel habit séparé du corps et pendu à une cheville... Les sonates sont une musique comme le papier marbré est une peinture... La musique pure c'est une marionnette qui voltige inutilement; c'est moins que cela. Car encore peut-il y avoir une apparence de sens dans ce que fait une marionnette. Quand un pantomime fait des gesticulations toutes muettes qu'elles sont, on ne laisse pas de les entendre. On voit une intention et personne ne le traite de fou puisqu'il y a des motifs dans toutes ses démarches; c'est la représentation de la pensée. Mais on n'eut jamais bonne opinion d'un esprit qui passe de la tristesse aux grands éclats de rire, et du badinage à l'air tendre, à la colère et à la rage, sans avoir aucun motif de rire ni de se fâcher. Or, les sonates et bien d'autre musique sont-elles autre chose que ce que nous venons de dire là?" Rien de plus explicite que cet exposé. La peinture d'objets musicalisés voilà ce que Pluche attend du musicien. Il demande à l'art de caractériser à sa façon ce que l'esprit est déjà capable de se représenter et d'exprimer par le langage. Ainsi entendue, la musique précise nos représentations, comme le

p. 116.

dessin et la couleur. En s'alliant au mot, en suivant les indications de la pensée, en s'aidant du secours des données visuelles, les sons parviendraient à donner plus de relief à l'imitation de la nature, plus d'intensité aux états objectivés. En un mot "la nature de la musique est d'imiter comme font tous les beaux arts l'image et le sentiment qui occupent l'esprit." p. 111.

Nous retrouvons ici la théorie de l'imitation des sentiments, déjà entrevue, et qui est comme un piège toujours tendu sous les pas de cette esthétique. Mais Pluche ne s'engagea pas dans cette voie qui l'entraînerait trop loin. "Les sonates, écrit-il quelque part, sont comme des études des différentes attitudes et des différentes passions de l'homme", mais il ajoute aussitôt "elles sont peu réjouissantes pour le public." p. 116. La recherche des attitudes sonores paraît à l'abbé un effort inutile et purement didactique. Le besoin naturel à tout artiste de créer spontanément, sans autre fin que de communiquer la vie qui bouillonne en lui, sans autre dessein que de contempler le désir toujours en mal de transformation qui agite son cœur, Pluche ne l'a ni partagé, ni ressenti. Entre l'âme qui cherche sa joie dans l'enfantement et l'exercice d'un élève appliqué, il ne fait pas de différence. Et pourtant c'est toute la distance qui sépare une sonate d'Aubert le vieux d'un quatuor de Debussy; un concerto de Michel Corrette d'une symphonie de César Franck!

Passons à Lecerf. Ici l'argumentation est moins

directe. Le détour métaphysique qui nous a conduit vers le "ravissement d'esprit", rend maintenant la marche du raisonnement plus pénible. Lecerf est parti de si loin et de si haut qu'il va lui être difficile d'atteindre son but sans quelque violence. L'auteur admet d'abord ce principe que "la musique naît d'intérêts qui nous touchent fort." Quels sont donc ces intérêts? "Baccilly s'est trompé, dit la Comparaison, en croyant que la fin de la musique est de contenter les oreilles. - Baccilly rêvait, dit Mademoiselle M...; il y a pourtant une chose qui l'excuse et qui me fait de la peine pour vous, c'est que l'agrément des oreilles, dont vous ne dites mot, est un point très considérable. Serait-il possible qu'en fait de musique, en fait de sons qu'on ne va entendre que pour avoir du plaisir, l'agrément ne méritât pas d'être compté? - Il le sera, Mademoiselle, répondit le chevalier, n'ayez point de peur, mais il ne le sera qu'après le naturel et l'expression. Et, d'abord ne vous apercevez-vous pas qu'une musique qui aurait les deux conditions que j'exige, donnerait du plaisir même en ne chatouillant pas les oreilles? Le plaisir du cœur n'est-il pas plus important, et une musique qui, quoique rude aux oreilles, vous remuerait le cœur, et vous ferait sentir l'émotion tendre que vous allez chercher à l'opéra, ne serait-elle pas agréable au fond et ne devrait-elle pas véritablement être censée agréable"? et il conclut "que le naturel et l'expression sont l'essentiel d'une musique qui veut

comme elle doit attraper son but. Le naturel, cela saute aux yeux, puisque c'est la nature qui parle et qu'elle ne parle que naturellement. L'expression, cela est presque aussi sensible, puisqu'on ne chante que par la même raison qu'on parle, parce qu'on a quelques sentiments à exprimer."

II. p. 149.

Ces quelques lignes suffisent à nous indiquer les intentions de Lecerf et son procédé. L'auteur de la Comparaison est convaincu, comme tous ses contemporains, que rien n'est impossible à la dialectique lorsqu'elle sait user à propos de ces termes magiques : nature, imitation, oreille, cœur, et quelques autres du même genre. Le rôle du cœur est ici particulièrement imprécis et par conséquent avantageux. Tantôt le cœur est une faculté d'émotion; il "éprouve les sentiments que lui transmet l'oreille"; tantôt il "ne veut qu'une expression conforme aux choses", et réclame la présence des paroles, ce qui fait supposer en lui quelque jugement. Il veut être touché, mais il ne saurait l'être que s'il distingue à propos de quoi il éprouve de l'émotion. En un mot, il a tout l'air d'avoir été conçu par l'auteur "pour juger de la convenance qui unit les sons aux paroles", c'est-à-dire pour servir d'intermédiaire bénévole, entre l'oreille et l'esprit! Tout cela ne dit point que la musique italienne ait tort. Nous savions déjà que la musique doit être utile; accordons à Lecerf qu'elle doit être expressive. Mais demandons lui alors ce que cet art doit exprimer, et nous recon-

naîtrons qu'il est incapable de nous répondre. La Comparaison se trouve ici devant une question qu'elle ne peut résoudre et qu'elle n'ose aborder. Notre analyse se trouverait donc arrêtée en ce point si Lecerf ne s'était çà et là trahi au cours de la discussion. " La musique d'opéra, s'écrie quelque part un des interlocuteurs du dialogue, est là pour exprimer les discours et les sentiments de la tragédie, que la symphonie n'exprime pas. " Ou bien encore: " La symphonie est la partie la moins importante de la musique... L'orchestre n'existe que par grâce et accident, car si l'orchestre s'unit au chanteur pour attendrir et émouvoir, fort bien, ce sont deux manières d'exprimer pour une. Mais la première et la plus essentielle est celle du chanteur. " En d'autres termes ce qu'il y a de plus important dans l'expression musicale c'est l'expression extra-musicale. L'essence de la musique est d'exprimer quelque chose, mais la musique seule n'exprime rien. Tel est le fond de la pensée du critique normand.

I. p. 166.

N'avions-nous pas raison de dire que Lecerf et Pluche se complètent admirablement l'un par l'autre. Ce que l'abbé essaie de nous démontrer logiquement, le chancelier nous le prouve par l'absurde. Le Spectacle concluait sans difficulté contre la musique pure, parcequ'il partait d'un postulat habilement imaginé. La Comparaison arrive au même point après mille hésitations et quelques sophismes, bien qu'elle ait adopté un point de vue tout différent.

La thèse à soutenir était celle-ci : Il est fâcheux d'isoler la musique de nos autres facultés, car elle participe à la vie entière de l'âme humaine. De la première partie de cette thèse l'esthétique française nous offre une excellente démonstration, mais il lui est impossible d'achever son argumentation d'une manière satisfaisante. Pourquoi ? Parcequ'elle ne parvient pas à prouver que la musique soit " une représentation par les sons ". Or, comme personne, nous le savons, ne conçoit à ce moment une activité psychologique qui ne serait pas représentative, la théorie est donc contrainte ou bien de s'arrêter en chemin ou de conclure contre la musique même. On imaginerait difficilement une situation plus singulière. Ces défenseurs de l'art et des principes immortels du beau, qui ne craignent pas, en face de l'insouciance italienne, de parler de blasphème, de sacrilège, de prostitution, arrivent d'eux-mêmes à reconnaître que la musique ne signifie rien du tout. Le son, avouent-ils, n'a pas de sens, il n'éveille pas l'idée d'un objet, il laisse l'esprit dans le vide. Puis aussitôt ils annoncent que la fin de toute musique est de présenter un sens raisonnable, de s'allier aux données sensibles, de préciser les représentations objectives et de plaire à l'esprit. Il y a là une contradiction qui nous frappe brutalement aujourd'hui et dont personne ne s'avisa. Combien il eût été facile de rechercher le rôle d'un art " insensé " par définition. Mais on s'en garda. On prétendit au contraire que ce rôle fût décidé par avance.

Dès lors le raisonnement se trouvait faussé par le parti pris, et l'entreprise devenait impossible. L'intention avait été excellente, le point de départ judicieux ; chacun sentait, comme nous le sentons encore, que le bon droit était du côté français et l'arbitraire du côté italien; mais l'objectivisme, tel une fée maligne, fit dévier les efforts de notre esthétique.

Résultats.

L'effort accompli n'en était pas moins très remarquable. Et peut-être aucun peuple contemporain n'eût-il été capable de jeter sur ces matières délicates un regard aussi pénétrant. Ni le plaisant Marcello, ni Kuhnau, ni Printz pleins de verve, ni le docte et bouillant Matheson n'ont atteint cette aisance philosophique, cette précision de la dialectique, dont Pluche, Dubos et Lecerf peuvent tirer vanité. Pourquoi fallût-il que des tentatives si heureusement conduites fussent dirigées vers un but chimérique. On voulut à tout prix démontrer que la musique est un art d'imitation, et relève des facultés qui nous guident à travers le monde des représentations. C'est ce postulat dangereux qui entrave la marche logique de toute l'argumentation française, et il est aisé de prévoir comment il va s'imposer aux conclusions de notre doctrine musicale. Les résultats essentiels de toutes les controverses dont nous avons essayé de dégager l'esprit nous semblent se réduire à ceux-ci :

1° Encourager et légitimer en musique le principe de la monotonie;

2° Rendre indispensable l'emploi des ornements surajoutés ;

3° Réduire toute esthétique à la théorie du juste milieu.

Admettons en effet que la raison préside seule aux destinées de l'art, nous serons forcés de reconnaître que "la nature dicte à tout le monde à peu près la même leçon". Car, encore une fois, c'est bien là le rôle de la raison, de dégager l'exactitude des rapports et la fixité des lois. Ecoutons Lecerf : "Il est bien certain que cette nécessité d'exprimer juste, resserre beaucoup le musicien, et n'admet que trois ou quatre chants sur une pensée, au lieu que dès que vous méprisez le soin d'exprimer juste, l'imagination et la science vous en fourniront cinquante, et un petit exemple nous en convaincra. Dans ce bel adieu de Cadmus, lorsque Cadmus dit d'abord :

Lecerf. II, p. 129.

Je vais partir belle Hermione,

n'est-il pas vrai que c'est ainsi que cela devait être exprimé ? Lulli aurait pu trouver trois ou quatre manières de l'exprimer juste et pas davantage ; il était borné malgré lui. La poésie n'aurait pas eu plus de trois ou quatre manières de dire naturellement et tendrement : je vais partir belle Hermione. Et comment serait-il possible que la musique en eut deux ou trois fois autant !... Quinaut a donné cent fois à Lulli les mêmes sentiments et les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il

II, p. 125.

y ait cent manières de les y mettre également bonnes et l'on veut cependant que Lulli diversifie cent fois sur les mêmes paroles ses airs et ses récitatifs! Il avait tâché de prendre la première fois la meilleure expression, s'il ne l'avait pas attrapée, il l'a prise une autre fois, et puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne. Mais lorsqu'il a senti que ces expressions ne pouvaient plus être nouvelles, sans être impropres ou forcées, il n'a su se résoudre à abandonner le naturel et la justesse pour la nouveauté et il a mieux aimé varier un peu moins ses tons que d'en employer de méchants. Il se copiait lui-même, ce n'était pas qu'il fut épuisé, c'était parce qu'il y était obligé pour être juste et naturel. Cela s'appelle-t-il défaut ou perfection ?" Conclusion : la musique "qui reste dans la nature" épuise ses forces et ses formes à mesure qu'elle se développe ; elle se fige peu à peu dans le temps et dans l'espace comme les objets eux-mêmes.

I, p. 158.

A quoi bon d'ailleurs la libre indépendance du langage des sons. " Je me persuade, écrit encore le chancelier normand, que mille choses ne veulent point être diversifiées, qu'il faut que tout le monde les dise l'un comme l'autre, et que le défaut est de savoir les dire d'une autre sorte. Nous avons toujours dit, vous et moi : Donnez-moi à boire ; Marton un miroir ; laquais des chaises. Et nous le dirons toujours comme cela. Raffiner en certaines choses et se mettre en tête de les varier, c'est faire

id. comme le maître de philosophie de M. Jourdain. "

Combien ces déclarations nous mettent à l'aise pour juger l'art musical français de 1720, et comme il serait aisé d'en vérifier l'involontaire application dans les œuvres contemporaines de l'opéra et du concert ! Cette incroyable monotonie qui envahit notre musique dès la fin du grand siècle n'est-elle pas intimement associée à de pareilles théories, qui s'efforcent de lui donner l'appui d'un dogme esthétique. Après la mort de Lulli il semble que notre opéra entre dans une période de léthargie. C'est comme un voile d'uniformité qui se répand sur lui. Personne n'y échappe; ni des habiles comme Campra, ni des impulsifs comme Destouches, ni des italienisants comme Rameau, Leclair, ou des artistes soumis à l'influence du Nord comme Mondonville. Partout apparaît la tyrannie d'un esprit raisonnable : tyrannie des basses continues, tyrannie de la carrure et de la symétrie des rythmes, tyrannie des cadences finales, et de l'éternel mineur harmonique avec ses arrêts prévus sur les dominantes. Dans le domaine de la musique pure, la sonate et la symphonie nous offrent le même spectacle d'une expression sans cesse arrêtée dans son élan, retenue dans son évolution par la superstition de la nature et de la justesse. Ce n'est point la qualité de la pensée musicale qui fait défaut à Rebel, à Du Val, à Sénaillé, à Boismortier, à Le Roux, bien au contraire, mais la possibilité et jusqu'au désir de s'extérioriser

avec variété, avec fantaisie, avec joie et ivresse. Le sentiment d'une convenance objective les glace dès qu'ils ont fait un pas. Leurs thèmes pleins de promesses qu'ils ne peuvent tenir, se juxtaposent les uns aux autres, se succèdent sans se féconder, et toutes ces œuvres dont l'obscurité est soigneusement bannie, n'en ressemblent pas moins à quelque chaos d'idées claires. C'est en suivant cette voie de l'expression soi-disant naturelle que tel musicien de la régence pourra écrire jusqu'à huit cents sonates inutiles où les formules sont répétées à l'infini. Nous nous étonnons aujourd'hui de voir Corrette, Aubert et leurs collègues abuser de la curiosité musicale du public en lui présentant un art toujours uniforme, nous trouvons plaisant Boismortier qui " portait, dit l'histoire, un crayon et un calepin et notait aux concerts les idées entendues afin d'en profiter ", mais ces musiciens et leurs procédés sont tout à fait d'accord avec leur siècle. Leur intuition naïve et le raisonnement des doctrinaires contemporains partent d'une même mentalité ; tous obéissent à ce même esprit avide de conventions définitives et de réalités immuables et que seule la science pouvait satisfaire.

En ce temps raisonnable, les doctrines et les œuvres s'entendent pour annoncer que " tout est dit " en musique. Faudra-t-il donc condamner un art si aimable pourtant ? Personne ne voudrait en convenir. Jamais la musique ne rendit tant de " services " au

sens exact de ce mot que dans la société oisive du XVIIIe siècle. Il semble même impossible de goûter l'art de Couperin et de Rameau si on ne le considère pas toujours un peu " en fonction " de son rôle social. Ses défauts s'atténuent lorsqu'on lui accorde la valeur d'un agréable passe-temps et ses qualités se précisent. On lui sait gré de l'aisance avec laquelle il joue son rôle, de l'allure distinguée qu'elle conserve en toute occasion et par dessus tout on admire la discrétion qui ne l'abandonne jamais. Cette réserve, qui lui était imposée, devient un mérite aujourd'hui, après cent ans de lyrisme affecté. Par conséquent le Français de 1715 tient à la musique et prétend qu'elle vive. Mais comment vivra-t-elle ? Comment soutenir encore ses énergies " exténuées " ? Ne pouvant guère inventer d'expressions nouvelles, elle se contentera de briller sous d'habiles déguisements. Elle ne peut se soustraire à cette obligation. " Lulli a une chose naturelle à copier ; il la copie d'après la nature, il fait de la nature même le fond de sa symphonie, il se contente d'approprier la nature à la musique, en la revêtant de quelques ornements de l'art. " Ou, si l'on préfère " il présente après coup l'agrément de la variété sur un fonds pour ainsi dire d'uniformité ". L'opération est simple. Soit une situation à exprimer : L'auteur ne s'abandonnera pas à son émotion. Il s'efforcera au contraire de déterminer ce que la moyenne de ses auditeurs est capable de ressentir en pareil cas ; il note alors cette expression

Lecerf. II, p. 189.

Rec. Z 24403, p. 155.

qui contient naturellement un minimum de musicalité. Puis il agrémente, il embellit, il brode ce simple dessein ; c'est le rôle qui lui appartient en propre, nous l'avons vu. L'auditeur est ainsi satisfait : il reconnaît dans l'œuvre un fond naturel, c'est-à-dire conforme à ce que sa propre nature aurait pu découvrir, mais cette simplicité est rehaussée par l'éclat des ornements que seul le métier a su inventer. N'est-ce pas logique ? Comment la nature " toujours semblable à elle-même " aurait-elle pu se passer de ces artifices sans lesquels elle ne saurait toucher notre cœur. Chacun sentait alors la nécessité des embellissements mélodiques ; les artistes plus encore peut-être que les esthéticiens. Car " l'agrément " appartenait à la pratique. La théorie, c'est-à-dire la raison en reconnaissait l'inévitable nécessité, mais cet aveu lui coutait. On tolère l'ornement, on ne le légitime pas. Le virtuose le considère comme un secret, le compositeur le note en abrégé, le doctrinaire voit en lui le superflu et l'accessoire. Tout le monde hésite en face de ce problème de l'ornementation musicale. Ne serait-ce pas parcequ'il pose en face de chacun la redoutable antinomie de la forme et du fond, que l'on voudrait éviter. Avec ces grâces surajoutées reparaissent toutes les puissances musicales conjurées : la fantaisie, le goût capricieux, la Vie en un mot dont il est impossible de saisir la formule. Avec elles l'esprit n'est plus en sûreté. Les incorpore-t-on au texte, le contour naturel de la mélodie s'efface !

Veut-on les supprimer, l'agrément disparaît et l'ennui prend sa place. L'art les réclame, mais la vérité les craint. Et comme à ce moment art et vérité sont perpétuellement en conflit, le problème n'est pas susceptible d'une solution franche, mais d'une infinité d'approximations. C'est ce qu'indique la notation hypocrite des agréments.

Rien n'est plus conforme à l'esprit de l'esthétique française que cette duplicité, également hostile à l'incorporation et à la suppression des ornements. Pourquoi ne pas chercher comme l'Allemagne contemporaine la fusion de tous ces éléments? Parceque cette intimité féconde coaliserait toutes les forces de la musique, le désordre s'introduirait aussitôt, l'esprit perdrait son contrôle. Et d'autre part, pourquoi conserver un lien effectif de subordination entre l'ornement et la chose ornée ? Parceque la séparation, telle que les Italiens la pratiquaient, autoriserait l'efflorescence d'une virtuosité dont on ne pouvait prévoir les suites. En musique comme partout la France de 1715 est tantôt libérale, tantôt autoritaire suivant que son intérêt l'inspire. De même qu'elle rêve d'une union de la nature et de la fiction qui soit conditionnelle, elle veut ici une distinction qui ne soit pas un divorce. Elle se refuse à venir en aide à la musique, mais elle défend à la musique de se développer toute seule. La séparation du fond et de la forme c'est un moyen de tenir toujours la musique en servage. L'art ainsi dépouillé de toute liberté ne peut être ni profond, ni

superficiel, il ne peut ni rêver à l'aise, ni s'ébattre joyeusement. Il faut qu'il se tienne à mi-chemin de toute sincérité, et placé dans une alternative perpétuelle et jamais résolue. Se maintenir habilement en ce juste milieu, fut le véritable but et aussi le triste mérite de Pluche et de ses confrères. L'ultime conséquence de toutes leurs subtilités est l'apologie de la demi-mesure. « Tous les beaux arts, nous affirme le Spectacle de la Nature, se ressemblent par un commun moyen de plaire, qui est le goût ou la loi de la discrétion. Il en est d'une pièce de musique comme de tout ce qu'on arrange pour produire une agréable impression. C'est un tout où l'esprit s'attend à trouver du soin et des parures; mais, si vous les accumulez l'esprit s'y perd. On ne sent la vraie beauté des parures qu'autant qu'il s'y trouve de réserve, de choix et surtout de bienséance. » De même Lecerf: « Je vous demande si cela peut être un vice que de mettre trop de belles choses ensemble, et d'ajouter charmes sur charmes, lorsqu'on peut y fournir. Je ne puis m'imaginer qu'on fasse mal à force de faire trop bien. Je ne puis concevoir que les mêmes choses qu'on admirait en détail, soient méprisables en gros et mauvaises parce qu'elles sont heureusement rassemblées. Quoique vous ne vouliez pas le concevoir, cela ne laisse pas d'être vrai, répondit le chevalier. La vraie beauté est dans un juste milieu. Il faut donc s'arrêter à ce juste milieu. Trop peu d'agrément est nudité, c'est un défaut. Trop

p. 120.

d'agrément est confusion, c'est un vice, c'est un monstre." Il fallait s'attendre à ces conclusions. (I, p. 80.) Une doctrine artistique qui considère la beauté comme une résultante de deux forces contraires, ne saurait placer la perfection que dans une sage moyenne. Entre l'imitation qui appauvrit et l'agrément qui orne. doit s'établir une sorte d'équilibre, puisqu'il essuie une véritable rivalité. Ce n'est point la nature qui réclame la présence de l'art: "une musique remplie d'agréments recherchés et où il paraîtra beaucoup d'art ne pourra guère attendrir, toucher, émouvoir. Un chant simple, naturel, et qui en apparence coulera de source et sans travail, en viendra bien mieux à bout." (Id.) L'art c'est l'ennemi de la nature. C'est un je ne sais quoi dont on ne s'explique ni le rôle, ni la nécessité; nous subissons ses caprices et ses charmes, avec étonnement et défiance; aussi nous l'asservissons à la raison et naus le réduisons à un minimum. "Pour plaire solidement et véritablement, il ne faut pas trop plaire, ni plaire extrêmement. Il ne faut pas assouvir et contenter pleinement le goût. La nature veut être ménagée; il faut pour ainsi dire ne faire que flatter, que chatouiller, et par ce moyen irriter sa convoitise." (Boissimon p. 35.) Et nous arriverons ainsi à cette conception, que la musique en France a si souvent rencontrée sur sa route, et qui assimile les émotions de l'art aux joies d'un assaisonnement culinaire. "Vous qui êtes un savant en bonne chère, nous demande Lecerf, avec lequel aimeriez mieux vous

vivre, ou d'un homme qui ne vous ferait manger que des daubes, des pâtisseries, des ragouts, des confitures, et qui ne vous ferait boire que des vins muscats, de l'eau de Cète et de Pitrepite ou d'un autre à la table duquel on ne servirait que des vins de Tonerre ou de Sillery, des potages excellents, mais guère de consommés, de la viande blanche, peu d'entremets, des plus beaux fruits et des compotes ? Voilà le fait. Nous sommes des gens qui nous nourrissons de tout ce que la nature nous donne de plus exquis, et qui mangeons même quelquefois des morilles et des truffes, mais qui n'aimons guère les liqueurs, les sauces ni l'épice. Et les Italiens sont des gens à ragout et à confitures ambrées et qui ne mangent que cela".

Etait-il donc besoin d'invoquer le "divin ravissement d'esprit" des anciens, ou la finalité éternelle qui régit le monde, pour en venir à cet utilitarisme béat, à cette "sage médiocrité". Après bien des détours inutiles, l'esthétique française se trouve incapable de nous dire ce qu'est la musique, quelle est sa fonction et ses avantages. Toute l'argumentation se tourne donc enfin contre la musique même, qui n'a pour se soutenir qu'une convoitise dangereuse, et un hédonisme irrationnel.



CONCLUSION



n même dogme, on le voit, nous rapproche toujours des mêmes conclusions. Le Spectacle de la Nature, aussi bien que l'Ode sur la Fuite de soi-même, les Maximes contre la Comédie et la Comparaison des deux musiques semblent pénétrées d'un esprit identique. De toutes parts, de la morale, de la poésie, de l'éloquence et de la musique, les raisonnements subtils ou profonds, détournés ou directs, convergent vers une même intention. Tous voudraient établir la supériorité de l'esprit, l'hégémonie absolue de notre Raison. Qu'ils proscrivent le sentiment musical ou qu'ils le tolèrent, qu'ils réservent provisoirement ses droits ou qu'ils cherchent à définir son rôle dans l'activité psychologique, peu importe. Le point de vue ne change pas. C'est toujours et exclusivement l'intérêt de nos représentations objectives qu'il s'agit de sauvegarder contre les entreprises de la sonorité aveugle et de l'obscurantisme de l'art.

Un consentement aussi unanime et surtout une telle persistance dans une même mentalité sont

rares. Nous en avons cherché les causes dans le prestige du siècle de Louis le Grand, et dans les conséquences naturelles de la tyrannie du bon plaisir. Pour résister efficacement à toute contrainte, le goût, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus intime en nous, se vit obligé de se dérober complètement sous la protection de la raison. Il disparut en apparence, et bien qu'il fut plus vivace que jamais, bien qu'il ne s'agit en réalité que de lui et de sa destinée, il sembla s'effacer pour un temps. Cette conduite était habile; elle était nécessaire. " Je crois pouvoir amener toute personne intelligente à mon avis, écrit à ce moment Mme de Lambert ; mais je ne suis jamais sûre d'amener une personne sensible à mon goût ; je n'ai point d'attrait pour l'attirer à moi. " Il est en effet certaines données de la conscience, certain mode de l'activité du moi dont tous les hommes tombent ordinairement d'accord. Ces données s'imposent donc à nous pour ainsi dire malgré nous, puisque, chacun les éprouvant également, les croit impersonnelles, indépendantes de soi, indispensables à tous. Ainsi se forment les représentations du monde extérieur; ainsi naît et grandit la science. La raison est le centre de cette activité qu'elle dirige, et c'est pourquoi elle constitue au sein de l'humanité un lien tout puissant. Par conséquent, étendre le domaine de la raison à l'âme toute entière, repousser " a priori " tout ce qu'elle n'a pas provoqué, c'est porter la résistance individuelle à son maximum. La Motte et ses contemporains

Réflex. sur les femmes, p. 328.

l'ont ainsi compris. Pour échapper à des traditions, à des influences qu'on prétendait leur imposer, ils ont fait le sacrifice de tout ce qui ne pouvait se prouver, dédaigné ouvertement ce qui ne présentait pas l'attrait impersonnel de la vérité scientifique, et rejeté avec intransigeance ce qui leur paraissait manquer d'objectivité.

De là cette attitude tranchante de leur doctrine. De là les qualités et les défauts de leur esthétique. N'a-t-on pas remarqué combien leur argumentation est précise et consciente de sa force lorsqu'elle fait œuvre d'élimination ? On ne saurait accumuler plus de preuves, plus de logique décisive et clairvoyante contre l'intrusion de l'émoi musical dans les fonctions de l'esprit humain. Certaines pages de Bossuet, de La Motte, de Pluche, sur ce sujet, sont absolument définitives. Mais par contre, quelle maladresse lorsqu'il s'agit de défendre la musique, d'en comprendre la nature, d'en saisir l'utilité ? Comme leur ingéniosité disparaît aussitôt en face d'une sonate ou d'un concerto, où le son apparaît dépouillé de toute vertu représentative ? Le rationalisme se montre alors ce qu'il est vraiment : un agent de lutte, une arme de combat et de protection. Il limite et borne, mais demeure étranger à l'expansion des forces vives de l'âme et surtout incapable de les comprendre. Il précise, sélectionne, mais ne crée pas à proprement parler, et l'acte instinctif de la création lui échappe. A tout instant cette esthétique négative pressent la réalité profonde

du sentiment musical, sans jamais pouvoir l'atteindre. Ici c'est la critique qui souhaite la sincérité d'un public ingénu; mais l'esprit s'élève aussitôt contre ce critérium du jugement spontané et l'idéal s'évanouit. Plus loin c'est Terrasson, réformatenr de l'opéra, exaltant la vertu civilisatrice de la musique et sa moralité laïque; mais la raison s'indigne vite du peu de " solidité " d'une telle conception et lui enlève toute valeur. Ou bien encore c'est Lecerf qui se laisse séduire, sur la foi de Théophraste, par le " ravissement d'esprit ", et qui s'en voit cruellement puni; son objectivisme désorienté ne retrouvera plus l'équilibre.

Rien n'est aussi instructif que le spectacle de cette impuissance. Des esprits avisés tiennent absolument à donner à l'art une fin avantageuse et à prouver que la musique est un " moyen ". On les croirait alors tout près du wagnérisme. Mais voilà qu'il leur est impossible de découvrir quelle serait cette fin et à quoi servirait ce moyen, puisque l'intellect auquel on souhaiterait de rattacher le phénomène sonore proteste énergiquement. Si bien que la dialectique française, parvenue à ce point, est forcée de se soumettre à l'hédonisme de l'art italien et à son inévitable virtuosité. Or, comme cette conclusion ne lui convient aucunement, elle se trouve enserrée entre les termes d'un problème insoluble. Etrange doctrine en vériié que celle-ci ! Elle part d'un postulat qu'elle ne parvient pas à démontrer, flotte entre les conséquences qu'elle

n'ose admettre, et aboutit enfin à un compromis qui légitime le triomphe de la médiocrité. A aucun instant il ne vient à l'esprit de ces doctrinaires que la vertu de l'art pourraît être de nous soustraire à la conscience trop nette du moi objectivé, d'atténuer la rigueur de notre activité purement intellectuelle, en un mot de nous " désindividualiser ". Ivresse, rêve, hypnose, intuition, inconscience, oubli de soi, tous ces états subjectifs, ils les pressentent lorsqu'ils analysent l'œuvre sonore, mais de parti pris ils leur refusent toute valeur psychologique. Leur conviction sur ce point est inébranlable. Que l'humanité se plaise à obscurcir la raison sous le voile de la beauté, ils l'admettent encore; il faut bien l'admettre, puisque l'art existe et persiste. Mais que l'art soit utile " parceque obscur ", qu'il tire avantage de ces ténèbres qu'il répand en notre âme comme un nuage bienfaisant, c'est là proprement pour une cervelle de 1715, le comble de l'absurde. La véritable conclusion de tout ceci est qu'il n'y a pas de place pour la musique dans une conception philosophique comme celle des La Motte et des Lecerf. La morale la réprouve; la logique la redoute, et aucune bonne raison de droit ne saurait être invoquée en sa faveur.

On trouvera peut-être que nous avons insisté trop longuement sur ces polémiques, dont plusieurs appartiennent au journalisme plutôt qu'à l'esthétique proprement dite. Nous croyons cependant avoir fait œuvre utile, en signalant et en précisant l'effort

accompli par les doctrinaires français de la musique au début du XVIIIe siècle. Un intérêt philosophique et un enseignement de l'histoire se dégagent malgré tout de ces argumentations souvent confuses ou démodées. La conception objective qui brille alors de tout son éclat, n'a point disparu de notre domaine artistique. Bien au contraire. Tous ceux qui ont suivi les luttes du wagnérisme, ou les débats de la critique musicale dans ces dernières années, savent que toutes ces discussions ont eu pour principe un même antagonisme entre l'art subjectif et l'art objectif. A propos de Tristan comme à propos des sonates de Vivaldi, qu'il s'agisse de Rameau ou de Debussy, nous retrouvons toujours en présence les mêmes adversaires, sinon les mêmes raisons : d'un côté les partisans de l'intuition qui se cherche et du rêve imprécis, de l'autre côté les admirateurs de la forme, avides de projeter et de localiser leurs sentiments parmi les représentations extérieures. Certes, de nos jours la lutte a pris un aspect nouveau. Grâce à l'intrusion violente, irrésistible, de la musique allemande au XIXe siècle, les intuitifs ont conquis le droit de défendre ouvertement leur cause contre l'intransigeance des “ scientistes ”. Au temps de Lecerf, il n'en était pas ainsi. Le dogme de l'imitation de la nature est peut-être le seul qui n'ait pas trouvé de sceptique dans notre pays à ce moment. Ceux mêmes qui s'en accommodaient le moins n'ont pas songé à le mettre en doute, et cette soumission a certainement

diminué l'intérêt de leurs doctrines. Mais, par contre, l'objectivisme artistique ne s'est jamais montré plus franc et plus convaincu. Son absolutisme triomphant nous permet de suivre jusqu'au bout les conséquences d'un système qui aura toujours ses partisans, et dont l'étude ne sera jamais de pure archéologie. Après avoir entendu La Motte, Pluche et leurs collègues, il faut clore le débat, parceque nous ne saurions guère aller plus loin qu'eux dans la voie où ils se sont engagés. Et, de leurs plaidoyers en faveur du pur entendement, il faut retenir que le mépris de l'intuition, l'horreur de toute métaphysique, la crainte de tout ce qui ne s'explique pas par des mots ou ne se représente pas par des formes visuelles, est une disposition d'esprit hostile à l'étude du phénomène sonore, ainsi qu'à la compréhension de la musique. C'est là une expérience que nous ne devons pas oublier.



BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE

André. – Essai sur le beau, 1741, in-12.

— Entretiens. Bibliothèque de Caen. Mss. 255 et 270.

Anonyme I. – Si le théâtre est ou peut être une école à former les mœurs, 1734. (Bib. Nat. Mss. Fr. nouv. acq. 402.)

Anonyme II. – Réponse aux raisons par lesquelles les gens du monde veulent se justifier à eux-même les spectacles. (Bib. Nat. Mss. Fr. nouv. acq. 402.)

Anonyme III. – Réponse à Observations sur un écrit intitulé : " Réponse ... ". (Bib. Nat. Mss. Fr. nouv. acq. 402.)

Arnauld (Ant.). – Dissertation sur l'éloquence, 1695, s. Recueil X., 18633.

Aubignac (d'). – Dissertation sur la condamnation des théâtres, 1666. in-8°.

Aublet de Maubry. – Histoire des démêlés littéraires, 1779, in-8°.

Avertissement de l'évêque de Montpellier au chapitre de la cathédrale pour introduire une réforme dans la musique, 1734, in-4°. (Mazarine A. 15446.)

Baillet. – Jugement des savants sur les principaux ouvrages des auteurs, 1685. 9 volumes in-12.

Bayle. – Dictionnaire historique, 1734.

Batteux. – Les beaux-arts réduits à un seul principe, 1743, in-12.

Bellegarde (de). – Réflexions sur l'élégance et la politesse du style, 1695, in-12.

Bernard (Fred.). – Histoire critique des journaux, Amst. 1732.

Boileau. – Réflexions sur Longin.

Boissimon. – Les beautés de l'ancienne éloquence opposées aux effets modernes, 1698, in-12.

Boissy (de). — La Critique. Comédie, 1732, in- 12.

— Lettres sur les spectacles, 1771, 2 vol. in-12.

Bollioud de Mermet. — De la corruption du goût en musique, Lyon 1746, in-12.

Bonnet (Jacques). — Histoire de la danse, 1725, in-12.

— Histoire de la musique, 1715, in-12.

Bordelon. — Lettre contre les désordres de la comédie, 1699.

Bossuet. — Maximes et réflexions sur la Comédie, 1694.

— Lettre au père Caffaro, 1694.

Bouhours. — La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit, 1687.

Bourdelot. — Histoire de la musique. La Haye, 1743, 2 vol. in-12. Contient une réédition de Lecerf. Nous citons d'après cette édition.

Bouret. — Les progrès de la musique sous Louis-le-Grand. Ode. Nantes, 1735, in-4°.

Boursault. — Lettres d'un théologien illustre, 1694. Voir ses œuvres, éd. de 1725.

Boyer. — Préface de la tragédie de Judith, 1695.

Bragelongne. — Réponse à Mr. Deslyons. Senlis 1698, in-4° (Bib. Mazarine. A. 10821).

Bretteville. — L'éloquence de la chaire et du barreau, 1698, in-12.

Buffier. — Cours général et particulier des Sciences, 1732, in-fol.

Caffaro. — Voir Boursault: Lettre d'un théologien...

— Réponse à Bossuet, 1694, in-8°.

Cartaud de la Villatte. — Essai historique et philosophique sur le goût, 1736, in-8°.

Chevremont. — La connaissance du monde, où l'art de bien élever la jeunesse, 1694, in-12.

Conti (Prince de). — Traité de la comédie et des spectacles, 1666.

Costadeau. — Traité des signes, 1720.

Critique d'un docteur de Sorbonne, 1698, in-8°, voir Deslyons et Bragelongne. (Bib. Maz. A. 10821 et 15466.)

Crouzaz. — Traité du Beau, 1715, in-12.

Dacier. – Préface de la traduction d'Aristophane, 1684.
— L'Illiade d'Homère traduite en vers français, 1699.
— Nouveau Manuel d'Epictète, 1715, in-12.
— Causes de la corruption des gouts, 1714, in-12.

Décisions faites en Sorbonne touchant la Comédie, 1694. (V. Recueil sur le théâtre).

Des Coustures (Charles). – La morale universelle, 1697, in-12.

Desfourneaux. – Essai d'une philosophie naturelle, 1724.

Deslyons (Jean). – Lettre à M. de Bragelongne, 1698. in-4°. (Maz. A. 10821).

Discours préliminaire de M. de S... à l'abbé C... sur le poème dramatique, Amst. 1729, in-12.

Discours sur l'harmonie. – Paris, Leclerc 1737, in-12.

Dissertation sur la musique italienne et française par M. L. T. (Mercure, Nov. 1713),

Dubois (Ph. G.) – Traduction des sermons de St-Augustin, 1694, in-8°.

Dubos. – Réflexions sur la poésie, 1719, in-12.

Duguet. – Pensées sur les spectacles. (Bib. Nat. Mss. Nouv. Acq. 402.)

Du Marsais. – Tropes, 1730, in-12.

Du Val. – Lettres curieuses, 1725.

Essais sur divers sujets de littérature et de morale. Paris, 1735, in-12.

Fagan. – Observations au sujet de la condamnation des théâtres, 1751.

Faydit. – Télémacomanie, 1700, in-12.

Fènelon – Lettre sur les opérations de l'Académie.
— Dialogues sur l'éloquence.

Fléchier – Mandement du 8 Septembre 1708.

Fontenelle – Œuvres complètes. (Ed. de 1764.)

Frain du Tremblay. – Discours sur l'origine de la poésie, 1713.

Gédoin. – Réflexions sur le goût, publiées dans les Opuscules littéraires de l'abbé d'Olivet, 1767, in-12.

Genest. – Portrait de M. de Court, 1696, in-12.

Gerbais. — Lettres d'un docteur de Sorbonne à une personne de qualité, 1694, in-8°.

Gibert. — Traité de la véritable éloquence, 1703, in-12.

— Réflexions sur la rhétorique, 1705, in-12.

— Jugements des savans. Le maître d'éloquence. T. III. 1719.

Gisbert. — L'éloquence chrétienne. Deuxième éd. Amst. 1728, in-12.

Goujet. — Bibliothèque françoise, 1740, 18 vol. in-12.

Gayot de Pitaval. — L'art d'orner l'esprit en l'amusant. 1733, 4 vol. in-12.

Granet. — Voir Lebrun dont Granet réédite le Discours en 1731.

Grandval. — Essai sur le bon goût, 1732.

Grimarest. — Traité du Récitatif, 1707, in-12.

Huet. — Lettre à Perrault. 1692. dans le Recueil de Dissertations de l'abbé Tilladet. Paris, 1712, 2 vol. in-12.

Huygens — Correspondance. Leyde, 1882, in-4°.

Irailh. — Les querelles littéraires, 1761, 4 vol. in-12.

Journal des Savans.

La Chaussée (de). — Epitre à Clio, 1732, in-12.

La Combe. — Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, 1752, in-8°.

La Croix (de). — L'art de la poésie, 1694, in-4°.

La Dixmérie. — Les deux Ages du Goût et du Génie françois sous Louis XIV et Louis XV, 1769, in-8°.

La Faye. — Œuvres.

La Grange. — Réfutation d'un écrit favorisant la comédie, 1694, in-8°.

La Grange-Chancel. — Odes et Philippiques.

La Loubère. — Discours prononcé à l'Académie en 1693. (Mercure. Sept. p. 214.)

Lallouètte (Ambroise). — Histoire et abrégé des ouvrages pour et contre la comédie et l'opéra, 1697.

Lambert (Mad. de). — Œuvres complètes. Lausanne, 1747, in-12.

La Martinière (B. de). – Recueil de traités d'éloquence. Amst. 1731, 2 volumes in-12.

Lamy. – Réflexions sur l'art poétique, 1668.

— De la connaissance de soi-même, 1694, 5 vol.

— L'art de parler, 1701, in-12.

— Lettres philosophiques, Trévoux, 1703.

— La rhétorique des collèges, 1704, in-12.

La Motte-Houdard. – Œuvres complètes. Ed. de 1750, 6 vol. in-8°.

La Porte (Joseph). – Observations sur la littérature moderne, 1749.

La Roque (Ant. de). – V. Mercure.

Lebrun. – Discours sur les Comédies, ou conférences de St-Magloire, 1694-95, in-8°.

Lecerf de la Vieuville de Freneuse. – Voir Bourdelot. Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Part. I, Bruxelles, 1705; Part. II, Bruxelles, 1705; Part. III, Bruxelles, 1706.

— L'art de décrier ce qu'on n'entend pas, Bruxelles, 1706.

Lefebvre (Ant.). – Musica. Carmen, 1704, in-12.

Leluel. – Réponse à la lettre du père Caffaro, 1694, in-8°.

Le Gendre de St-Aubin. – Traité de l'opinion. P. 1735, 6 vol. in-12.

Lettres sur les sciences et sur les arts, 1704, in-12.

Lettres historiques sur les spectacles, 1719, in-12.

L. T. – Dissertation sur la musique italienne et sur la musique française par Mr. de L. T. (Mercure, nov. 1713, p. 1.)

Marcello. – Il theatro alla moda, vers 1720.

Massieu. – Réfutation de l'ouvrage de Tanneguy "de futilitate poetarum", dans les Mémoires de l'A. des Inscriptions. II, 1717, p. 171.

— Histoire de la poésie française, 1739, in-12.

Maupoint. – Bibliothèque des théâtres, 1733, in-8°.

Mélanges sur l'Opéra. – Vers 1690. (Arsenal, Mss. 6544.)

Mercure Galant.

Mercure de France.

Meversin (Joseph). - Histoire de la Poésie, 1706, in-12.

— Réponse à la lettre de..... (Rémerville) 1707. V. Trévoux: Mémoires de 1708.

Michaud. - Réflexions critiques sur l'élégie, 1734, in-8°.

Montesquieu. - Lettres persanes.

Mouflette. - De la prévention de l'esprit et du cœur, 1689, in-12.

Musique (la) du diable ou le Mercure dévalisé. - 1711, in-12.

Nadal. - Œuvres diverses, 3 vol. in-12, 1735.

Pégurier. - Réfutation des sentiments relâchés d'un nouveau théologien sur la Comédie, 1694, in-8°.

Perrault (Claude). - Traduction de Vitruve, 1684, in-fol.

— Essais de physique, 1680.

Perrault (Charles). - Le siècle de Louis XIV, 1687.

— Parallèles des anciens et des modernes, 1688-1697.

Pernetti. - Le repos du grand Cyrus, 1732.

Pluche. - Le spectacle de la nature, 1732, Deuxième éd. 1747. (Nous citons d'après cette édition.)

Porée. - De theatro. - V. Boissy: Lettres.

Pourchot. - Défense des sentiments d'un philosophe contre nos rhéteurs.

— Lettre d'un juriste à l'auteur du livre de la véritable éloquence.

Purcell. - Préface des Sonates a tre, 1683.

Raguenet. - Parallèle des italiens et des français en ce qui concerne la musique et les opéras, 1702, in-12.

— Défense du Parallèle, 1705, in-12.

Recueil factice. - Pièces concernant la querelle de la morale et du théâtre, 1694. (Bib. Nat. D 13535-6 et 47216.)

Recueil de divers écrits. - Bruxelles, 1736, in-12.

Réflexions sur l'éloquence, 1700, in-12. (Bib. Nat. X 18633.)

Remerville de St-Quentin. - Lettre à M. ... servant de réponse à Meversin, 1707.

Resnel (abbé du). - Essais sur la critique, 1730. (Traduits de Pope.)

Riccoboni. - Traité de la réformation des théâtres, 1743.

Rivière-Dufresny. - Œuvres complètes, 6 vol., 1731.

Rousseau (J.-B.). - Œuvres.

St-Mard (Raymond de). - Réflexions sur l'opéra, 1741.

St-Pierre (abbé de). - Mémoires pour rendre les spectacles plus utiles à l'état. (Merc., avril, p. 715.)

St-Réal. - De la critique, 1691, in-12.

Saunier de Beaumont. - Lettre sur la musique moderne et ancienne, 1743, in-8°.

Sautour. - Dissertation sur le poème dramatique, 1729, in-12.

Satire à Despréaux. - Paris 1695, in-4°.

Sentiments de l'Église et des Pères pour servir de décision sur la comédie, 1694.

Sere de Rieux. - Les dons des enfants de Latone, 1734, in-12.

Sillery. - Lettres sur l'éloquence. (V. Recueil X 18633.)

Tanneguy. - "De futilitate poetarum." Amst. 1697, in-8°.

Themiseul de Ste-Hyacynte. - Le chef-d'œuvre d'un inconnu, La Haye, 1714, in-12.

— Recueil de divers écrits. Bruxelles, 1736, in-12.

Terrasson. - Dissertation sur Homère, 1715.

— Additions à la dissertation, id.

— La philosophie appliquée à tous les objets de l'esprit, 1754, in-12.

Tourreil (de). - Discours de réception à l'académie de Rohan, 1704.

Trevoux. - Mémoires.

Trublet. - Essais sur différents sujets, 1752, in-12.

Varennes (abbé de). - Les amusements de l'amitié, 1719.

Varet (Alex.). - L'éducation chrétienne des enfans, 1666.

Vaumorière. - Harangues sur toutes sortes de sujets, 1687, in-4°.

Villery. - Deux lettres sur les spectacles, 1709-1711. (Bib. Nat. Mss. Fr. Nouv. Acq. 4137.)

Villiers. - Réflexions sur les défauts d'autrui, 1690 à 1697. 2 vol. in-12.

Voisin. - Défense du Traité de M. le Prince de Conti, 1671, in-4°.

— Traité contre la comédie, 1667, in-8°.

Voltaire. - Temple du Goût, 1733.

— Pucelle. Préface des éditeurs de Kehl. 1730.

— Dict. Philosophique : Art. Gout.

— Œdipe. Préface, 1730.

TABLE DES MATIÈRES

Achevé d'imprimer pour
M. Jules Ecorcheville par
L. - Marcel Fortin et Cie,
6, Chaussée d'Antin, 6.
P A R I S







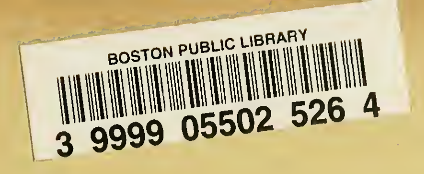
Impressions Artistiques
L.-Marcel Fortin & Cie
6, Chaussée-d'Antin, 6
P A R I S










BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05502 526 4